قضَايا
الشعر الحَديث

الطبعة الأولى

١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م

© دار الشروق

بيروت: ص.ب: ٨٠٦٤ - هاتف ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٢١٣ - ٨١٧٧٦٥ - برقيا: داشروق - تلكس: SHOROK 20175 LE
القاهرة: ١٦ شارع جواد حسني - هاتف ٧٧٤٨١٤ - ٧٧٤٥٧٨ - برقيا: شروق - تلكس: 93091 SHROK UN
SHOROUK INTERNATIONAL 316/318 REGENT STREET LONDON W1 UK TEL 637 2743/4 TELEX SHOROK 257786

جهاد فاضل

قضايا الشعر الحديث

دار الشروق

المحتويات

مقـــدّمـَـة

يتألف هذا الكتاب من قسمين: الأول تدور أبحاثه حول قضايا ومشاكل الشعر العربي الحديث، والثاني عبارة عن محاورات حول الشعر مع شعراء ونقاد من عدة أقطار عربية، ومن مذاهب فكرية وأدبية مختلفة.

ولا يخفى على أحد أن ظاهرة الشعر الحديث، وهي ظاهرة صحية في حياتنا الأدبية كما في حياتنا الوطنية، قد انتهكت في السنوات العشر الأخيرة بشتى أنواع الانتهاكات وأصابها الكثير من التشويه حتى بات تعريف الشعر الحديث عند الناس، الكلام الغامض المغلق المشوش الركيك النثري العدمي الذي يغطّي صاحبُه تطفله على الشعر بدعوى أن شعره شعر حديث مكتوب للمستقبل، كأن المستقبل لن يكون له شعراؤه، وكأن الحاضر لحظة هاربة خارج التاريخ، وكأن «الحاضرين» لا يستحقون أن يُوجّه إليهم خطاب شعري.

وهذا النمط من الشعر، أو شبه الشعر على الأصح، له منابره الصحفية والاعلامية الكبرى التي تدأب منذ ربع قرن أو يزيد على زرعه يومياً أمام عيني القارىء وكأنها تنفذ من أجل هذه العملية عقداً متمادي

الأجل مع شركة اعلانات أو مع شركة علاقات عامة. فلا عملية الزرع تنتهي من جهة، ولا عملية الحصاد تنبىء عن تحقيق أية نتيجة، بدليل أن هذا الشعر الذي مضت على عملية زرعه ثلاثون سنة قد تحوَّل عند القارىء إلى نكتة يومية، وبدليل أن كافة مؤسسي حركة الشعر الحديث، على اختلاف طرقهم إلى الحداثة، قد أعلنوا براءتهم من هذا الشعر، إن لم يكن شعورهم بالإثم لأنهم قد يكونون مهّدوا له عندما قالوا قبل ثلاثين سنة إن الشعر حرية، ففُهمت هذه الحرية على أنها تحرر من كل الضوابط، بينما الشعر والفن حرية مقترنة بمسؤولية.

وتستخدم هذه المنابر من أجل الترويج لهذه الأنماط من الشعر، شعاراً مدروساً ظاهر البراءة يحمل كل مشاعر الخير للأدب والرغبة في تطوره هو شعار الحداثة. وهو شعار لا يمكن أن يلقى من العربي إلا كل تجاوب. ولكن هذا الشعار نادراً ما تُرجم ترجمة أمينة لمفهوم الحداثة ولروحها، وهو في ميدان الشعر شبيه بشقيق له في ميدان السياسة هو شعار التقدمية الذي كثيراً ما يستخدمه سياسيون رجعيون ليس لهم من التقدمية أي نصيب.

في الباب الأول من هذا الكتاب رسم صريح لملامح هذه «الحداثة» التي توجز بالهرب المتعمد من الواقع ومن التاريخ. حداثة هائمة خارج الواقع العربي، وخارج التاريخ العربي، وخارج كل واقع وتاريخ. حداثة تلهث لا وراء تحديث الروح والوجدان، بل وراء الصرعة والموضة والابهار والشكل الأجنبي لمجرد أنه أجنبي. هذا مع العلم أن ما يميز الشاعر المجدد أو الحديث لدى الشعوب والأمم الأخرى غيرته على أشكاله الشعرية القومية، وملامحه ومقوماته، وكل ذلك لا ينفي بالطبع الاجتهادات والاضافات المستمرة. ولكننا نجد لدى هؤلاء

«الحداثويين» ابتعاداً واعياً عن كل ما هو عربي وإسلامي، وابتعاداً واعياً عن كل ما يؤلف ملامح ومقومات شعرية عربية، لمجرد أنها عربية، كأن الحداثة، أية حداثة، يمكن أن تنمو خارج تراثها الخاص. كما نجد عندهم هجرة روحية صاحية واعية إلى الغرب من أجل بناء الحداثة الشعرية الجديدة فيه متمثلين في ذلك، كما يقولون، بهجرة روحية أخرى سبق أن قام بها شعراء أميركا اللاتينية إلى فرنسا حيث بنوا حداثتهم الشعرية فيها.

ولا شك أن الحداثة في الشعر مطلب فني ومطلب قومي معاً، ولا أتصور أن عربياً يريد تحريك السواكن في أمته يقف موقفاً سلبياً من تحريك سواكن الشعر العربي وربطه ربطاً كاملاً بالعصر. ولكن المسألة لها وجه آخر. فالحداثوي هنا يعبىء الحداثة بمواد تجعلها في الواقع لا ثورة بل ثورة مضادة، لا حداثة بل رجعية، وعندما تضبط الحداثوي في عملية تنظير لحداثته، أو في عملية رصد لمواقع الحداثة كما تجلت في تراثنا العربي عبر الأجيال، تتأكد أن الحداثة عند هذا المنظّر سياسة لا ثقافة. وقد سبق للدكتور احسان عباس أن تنبه في كتابه «اتجاهات الشعر العربي الحديث» إلى المواد التي عُبئت بها هذه الحداثة عندما قال (في الصفحة ١٤٠ من هذا الكتاب) إن عدداً من هؤلاء الشعراء الحداثويين ينتمي إلى أقليات عرقية ودينية ومذهبية في العالم العربي تتميز عادة بمحاولة تخطي الحواجز المعوقة والالتقاء على أصعدة ايديولوجية جديدة وفي هذه المحاولة يصبح التاريخ العربي عبئاً والتخلص منه ضرورياً، أو يتم اختيار «الأسطورة الثانية» لأنها تعين على الانتصاف من ذلك التاريخ بإبراز دور تاريخي مناهض.

خلال السنوات الأخيرة تلا فعل الندامة على الشعر الحديث أكثر مؤسسيه، كما سيتضح من قراءة المحاورات الشعرية في هذا الكتاب. لقد مات صلاح عبد الصبور وهو يشعر بالإثم لأنه قد يكون مهّد لهذا النوع من الشعر. ومات خليل حاوي، أحد رواد الشعر الحديث، وفي

نفسه شيء من «الحداثة». وأعلن محمود درويش في العدد السادس من مجلة «الكرمل» أن هذا الذي يسمونه شعراً حديثاً ليس شعراً «إلى حدّ يجعل واحداً مثلي متورطاً في الشعر منذ ربع قرن مضطراً لاعلان ضيقه بالشعر وأكثر من ذلك يمقته، يزدريه، ولا يفهمه». وقال جبرا ابراهيم جبرا أن القصيدة الحديثة فقدت الموقع الذي كان لها وانسحب القارىء من ساحتها. حتى يوسف الخال الذي احتضن في مجلة «شعر» كل عصيان على الشعر العربي ومقوماته، باسم حريّة الشعر والشاعر، أعلن تبرؤه من هذا الشعر بلغته المحكية وفي ذات الصفحة التي تروّج لهذه الأنماط اللاّشعرية.

يهدف هذا الكتاب إلى التمييز بين حداثتين شعريتين: حداثة زائفة هاربة من ذاتها ومن التاريخ ومن مفهوم الحداثة ذاته، وحداثة سويّة كما يفترض بالحداثة أن تكون. وبعد ذلك سيجد القارىء أن صفحات هذا الكتاب تصب كلها في بحر الحداثة، وأنه لم يعد من مجال في هذا العصر لننظم الشعر كما كان ينظمه الأقدمون.

في القسم الثاني من هذا الكتاب لقاءات حول الشعر وقضاياه مع نخبة من الشعراء والنقاد من مذاهب أدبية مختلفة ومن أقطار عربية متعددة:

من مصر صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي وأمل دنقل.

من العراق نازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي وشفيق الكمالي وعبد الرزاق عبد الواحد وسامي مهدي.

من سورية بدوي الجبل ونزار قباني ونذير العظمة.

من لبنان خليل حاوي وحسين مروة وميشال سليمان ويوسف الخال وانسي الحاج وجوزف نجيم ومحمد علي شمس الدين وسليم بركات وعباس بيضون ونزيه خاطر وسمير صايغ وهاشم قاسم.

من فلسطين احسان عباس وجبرا ابراهيم جبرا وخالد علي مصطفى.

من ليبيا محمد الفيتوري.

ومن اليمن عبد العزيز المقالح.

وكل ذلك يؤلف ملفاً حول الشعر العربي الحديث لا يمكن أن يتوفر في مصدر آخر.

وعلى مدى السنوات القليلة الماضية شكّلت دراسات ومواد هذا الكتاب أبرز دفاع عن الشعر العربي. لقد كانت صرخة لمصلحة الشعر ولمصلحة التجديد ضد العدمية والابتذال والرداءة والاسفاف، وتحريضاً على أن يكون شعرنا الحديث شعراً حديثاً حقاً فيه ترجمة أمينة لروح العرب وروح الشعر وروح الحداثة. وقد أثارت هذه الكتابات في حينه معارك أدبية، وظهر لها أثر في صحف ومجلات وكتب عربية كثيرة.

وقد كان من دوافع اعادة نشر هذه الدراسات والحوارات قلّة الدراسات النقدية الجادة حول الشعر، وافتقاد كتاب شامل يجمع بين دفتيه خلاصة أفكار وآراء أبرز الشعراء والنقاد العرب المعاصرين. ومن جهة ثانية، رسائل شتى من طلاب عرب جامعيين يتابعون دراساتهم العليا في الوطن أو المهجر سألوا عن كيفية الحصول على مواد ملف الشعر الذي نظمته مجلة الحوادث ابتداءً من ٣٠ نيسان ١٩٨٢ ولم يكن بالإمكان من أجل تلبية هذه الرغبة سوى الاهتمام بإخراج هذا الكتاب الذي يضم بالإضافة إلى الملف كاملاً، دراسات وحوارات أخرى حول الشعر

والذي نرجوه أن يحرّك هذا الكتاب العقول والأفكار نحو المزيد من النقاش حول الشعر، وأن يكون دفعاً للشعر العربي نحو المزيد من التجدد والتقدم.

جهاد فاضل

القِسمُ الأول

كتابات
حول الشعر والحداثة

الشعر
(الكلمة التي افتتح بها ملف الشعر)

اعتباراً من العدد المقبل تبدأ «الحوادث» بنشر سلسلة حوارات حول الشعر الحديث مع شعراء ونقاد عرب تؤلف إذا جمعت ملفا يتناول مجمل مشاكل هذا الشعر وقضاياه في المرحلة الراهنة.

والشعراء والنقاد الذين سيشاركون في هذا الملف يتمون إلى مدارس فكرية وشعرية مختلفة ومتصادمة، لا إلى مدرسة واحدة. وقد تعمدنا ذلك ليكون الملف حمّال أوجه ونظرات متعددة قد يوصف بعضها بالمحافظة، وقد يوصف بعضها الآخر بالمعاصرة أو الحديثة وما إلى ذلك. كما تعمدنا هذا الأمر لسبب آخر هو ايماننا بأن الشعر حرية، وبأن الطرق إليه هي، كما روت الصوفية عن الطرق إلى الله، بعدد أنفس بني آدم.

ولكن مهما تعددت مدارس الشعر وطرقه ومذاهبه، ففي النهاية هناك شعر أو لا شعر، أو هناك ما اصطلح الأقدمون على وصفه بالشعر أو بالنثر (وقد لا يكون هناك في الواقع لا شعر ولا نثر طبعاً). فمهما تساهل بعضنا في الشروط الشكلية للشعر، فطرحوا جانباً، من أجل أن ينعموا بالشعر، قيوده التقليدية المعروفة من وزن وقافية وهي قيود باتت مرهقة للشعراء الجدد، فلا اعتقد أن أحداً

يتساهل في كون الشعر قيمة فنية جمالية من طبيعتها التفرد والاختلاف والأصالة.

من أجل أن يبقى الشعر العربي فناً له أصول، أياً كانت هذه الأصول، من أجل أن تبقى الكلمة العربية سراً يغوص في الخطر لا في السهولة والمجانية، في بحور الأهوال لا في مستنقع الدعة والسكينة، من أجل الشعر الذي يرد قائله الكلمة العربية بنت ١٤، فيغدو لها في نهايات القرن العشرين المعنى المغاير الذي كان لها في الماضي، من أجل شعر عربي حديث، «طبيعي» ومختلف معاً، عصري ولكن فيه من العربية وطرائقها في التعبير الشعري ملامح وسمات، من أجل كل ذلك كان هذا الملف.

حول كافة هذه المعاني والقيم، كان موقفنا معروفاً في «الحوادث» منذ ست سنوات. لقد ناصرنا دوماً الجديد والأصيل معاً (والجديد والأصيل شيء واحد في نظرنا)، الجديد الذي تشعر إزاءه أنك إزاء الابداع الحق والإضافة المثمرة، لا إزاء العبث أو ما هو في حكم العبث. العبث الذي لا خير يرجى منه، ولا طائل تحته، ولا مكان له في تلك الصفحة أو سواها إلا بعناية شديدة مجلوبة بتطرية أو احسان أو مجاملة أو علاقة ما، وما إلى ذلك.

وكان موقفنا منذ البدء غير متفق مع مقلّدين اثنين يختلفان في الظاهر ولكنهما يتّحدان جوهراً هما: مقلد القديم، أياً كان هذا القديم، ومقلد الجديد، أياً كان هذا الجديد. لقد اعتبرنا دوماً أن الشعر لا يكون شعراً بدون تجربة روحية، وبدون رؤيا، وبدون ثقافة، وبدون فكر، وبدون التزام (بالمعنى الناصع للكلمة). كما اعتبرنا أن الشعر لا يرقى إلى مرتبة الشعر إن لم يكن فيه الكثير من العرب ولغتهم وروحهم الشعرية. فلا شعر عربي إلا في إطار شاعرية اللغة العربية، ولا حداثة إلا في إطار الواقع المحلي والموضوعي للشاعر، وعلاقته السوية بتراثه وتاريخه وترابه.

وكان رأينا دوماً أن «الحداثة» التاريخية عمل طليعي لا يمكن أن يضطلع به إلا روّاد أمناء لتاريخهم، لديهم معادلة سوية طبيعية للتحديث لا معادلة مريبة فيها عجائب وغرائب. فالحداثة مثلاً لا يمكن أن تعني الاغتراب إلى تراثات الغير عن عمد، وبقصد الهرب من التراث المحلي بسبب صعوبة أو كراهية.. كما ليس من الحداثة التاريخية في شيء محاولة الزرع القسري لهذا النوع الأدبي أو الشعري الأجنبي أو ذاك في أدبنا وشعرنا الحديث دون أسباب مقنعة أو موجبة، وكان رأينا أن مثل هذا الزرع شبيه بزرع شجرة افريقية استوائية في بلدان القطب الشمالي. كما أن من نكد الدنيا على الحداثة أن يحسب عليها من لا يرى من جوانب مضيئة في الحضارة العربية إلا جانب القرامطة، وأشعار الخوارج، وثورة الزنج في البصرة. فالحداثة الحقة هي التي تعتز بكل صفحة من صفحات الحضارة العربية، وبخاصة الصفحات الكبرى في هذه الحضارة، لا بصفحات بسيطة منها تكاد لا ترى بجانب الصفحات الهامة والفاعلة والباقية في الأرض إلى أبد الآبدين.

حول الشعر العربي الحديث، أحد أنبل الظواهر في الحياة العربية الحديثة، سيتحدث شعراء ونقاد من لبنان وسورية والعراق وفلسطين ومصر واليمن وبعض أقطار الشمال الأفريقي ممن سمحت الظروف باللقاء بهم، في شبه تظاهرة من أجل الشعر، من أجل المزيد من الشعر المتقدم والمتطور، ولكن في شبه تظاهرة احتجاج ضد الرداءة والضحالة.

وصفحات «الحوادث» مفتوحة للنقاش حول الآراء التى سترد على لسان الشعراء والنقاد المشاركين. فبالمزيد من الآراء المختلفة، من وجهات النظر التي تحرص على بهاء الشعر وتألقه، يتاح للشعر العربي أن يتقدم ويتطور.

النقد

النقد عند غالبية النقاد العرب معروف نظرياً معرفة جيدة، ولكن المشكلة، كل المشكلة، عند التطبيق. فهنا تتغلب في الناقد عصبيات بدائية لا محل لها لا في عالم الأدب ولا في تقاليده. فيهدر قيماً هي في صميم شرعة الأدب من أجل صديق لا أدب عنده فيرفعه إلى سدرة المنتهى وهو لا يستحق مجرد التفاتة. ثم يعود ليمارس النقد شتماً أو ما هو بحكم الشتم تجاه آخر ليس عضواً في عصابته، بل في عصابة أخرى، أو بحق من ليس عضواً في أية عصابة، فيدفع هذا الآخر ثمن بقائه خارج عالم العصابات.

ومن يراقب حركة الأدب العربي منذ الأربعينات يلاحظ أن رصانة النقد في تدنٍ مستمر، وأن النقاد العلميين الكبار قد صمتوا صمتاً أبدياً كنقاد، إما حرصاً على كرامتهم مما سيجدونه من ردود عليهم في اليوم التالي، وإما لتردي الأحوال الأمنية والأدبية معاً، وإما لقرف استبد بالنفس، ومن حقه أن يستبد. وإما لكل ذلك مجتمعاً. فالدراسات النقدية الجادة التي كانت تصدر في الأربعينات والخمسينات لم يعد لها وجود، بل إن النقد في العام الماضي هو أفضل منه في هذا العام، وهو في هذا العام أفضل بلا شك مما سيؤول إليه في العام المقبل، وكل الدلائل تشير إلى أن مصطلح النقد لن يعني بعد اليوم إلا المهاترة أو التقريظ.

ومن يلمس في ذلك غلواً فليراقب حركة النقد في الصفحة الثقافية لجريدة يومية كبرى على سبيل المثال. ففي هذه الصفحة لا مرور لأية مقالة نقدية إلا إذا كانت هامشية تبدأ بمدح الشاعرية الدادائية لصاحب الصفحة وتنتهي بمدح سائر الاخوان والخلان. وقد تنبَّه بعض القراء الأذكياء أو بعض المتأدبين لأسرار اللعبة، أو لدفتر الشروط، فإذا بقلب الصفحة يتسع لهم جميعاً وإذا بصفحة الأدب تمتلىء بما لا صلة له بالأدب. المهم أن يرد في المقالة شيء عن الدادائية والسريالية والحداثة واللهجة المحكية والحلمية ومجلة شعر، وعندها يفرد لها مكان هام ويجري تخصيصها بعنوان دادائي!.

أما الناقد الذي يغلب منفعة الأدب على أية منفعة أخرى، فليس له في هذه الصفحة الثقافية سطر واحد يفش فيه خلقه، كما لن يجد صديقاً واحداً له في مقهى الأدب. ففي هذا المقهى لا تحضر المشروبات المنعشة فقط، بل أيضاً كل ما لا يمت إلى انعاش الروح والريحان في الأدب والإنسان.

في يوم من الأيام قال أحد الروائيين العرب الكبار إن روايتنا العربية في مأزق، لأن العرب لم يصلوا بعد إلى مرحلة المدينة. فالمدينة في رأيه ليست مجرد بناء مادي، وانما أيضاً حالة حضارية، أو مرحلة تطور. والمدينة العربية بالقياس إلى مدن الغرب ومجتمعاته ما زالت في بداية تكوينها. وطفق يتساءل حائراً: من يستطيع أن يفترض مثلاً قيام رواية في بعض أجزاء الوطن العربي رغم وجود ما يمكن تسميته مدناً حديثة، كهذه المدينة الخليجية أو تلك؟.

في رأي هذا الروائي أن المدينة حالة مدينية، أي مجموعة علاقات اقتصادية واجتماعية ومعيشية لا نهوض للرواية بدون توفر شروطها. ونحن في حديثنا عن النقد نستطيع أن نعمم هذه النظرية فنقول إنه لا يمكن أن ينمو عندنا نقد عربي علمي حقيقي ما دامت

العلاقات الاجتماعية السائدة في مدننا هي في جوهرها علاقات ريفية أو كالعلاقات الريفية.

ولا يغرننا اننا نعيش في مدينة نطلق عليها مدينة الفكر أو مدينة الاشعاع، فالعبرة للتحليل السوسيولوجي البارد الهادىء الذي سيقودنا حتماً إلى اننا ما زلنا نمارس في الثقافة أو في سواها تقاليد وقيماً هي في حقيقتها تقاليد قرية لا تقاليد مدينة. وإذا كانت مدينة الاشعاع في مثل هذا الظلام الروحي الدامس، فماذا يقال عن مدن الحجر المتبقية؟.

ولكن الذي يدمي القلب، أكثر ما يدمي، هو أن أحفادنا قد يضطرون يوماً إلى حرق نتاج مرحلتنا الأدبية بكامله، لأنه نتاج مناخ أدبي متخلف وعلاقات أدبية متخلفة.

أبعد ما يكون عن الحداثة

لم يعد أسلوب الغموض الشديد، أو أسلوب التعمية الذي لا يوصل للقارىء شيئاً، وقفاً على ما يسمى بشعراء الحداثة، فقد انتقل هذا الأسلوب إلى النقد والنقاد. واليوم قرأت كتاباً في شرح بعض قصائد الشعر الحديث ذكرني بشرح عشب الخنفشار في مجلس المأمون.

قيل للخليفة المأمون هناك رجل يدعي معرفة الطب ويمارسه وهو ليس في شيء من ذلك، ويخشى أن تؤدي «وصفاته» إلى ايقاع الأذى بالناس. فعقد المأمون مجلساً لمقاضاته وأرسل في طلبه، وأراد أن يضفي على المحاكمة جواً من العبث والسخرية، فقال لمن حوله: تعالوا نؤلف كلمة لا معنى لها وندعي أنها اسم نوع من الأعشاب نسأله عن خواصه ومفعوله ومختلف الحالات التي يشفي منها شرابه ومسحوقه ونقيعه.

واتفقوا أن يقول كل منهم حرفاً يختاره عشوائياً حتى تستقيم لهم كلمة ما ويجعلون من تلك الكلمة اسماً للعشب المزعوم. وعلى هذا بدأوا فقال المأمون مفتتحاً المعابثة: خاء. وأضاف الذي بجانبه: نون والذي يليه: فاء. . حتى تكوَّن من الحروف التي لفظها الجلساء كلمة خنفشار. عندها أدخلوا الطبيب على المأمون فسلم وجلس بين يديه.

قال له المأمون: سمعنا أنك عارف في الطب وتمارسه قبل أن

نجيزك على ذلك. ما نريده منك الآن أن تطرفنا بشيء عن عشب الخنفشار تمهيداً للنظر في أمر اجازتك.

اعتدل «الطبيب» في جلسته وأخذ يشرح الخنفشار كأنه من الراسخين في العلم: أين ينبت وما مختلف أنواعه، وكيف يحضر دواء وما منافعه مسحوقاً ومغلياً ونقيعاً.

هنا أغرق جلساء المأمون في الضحك حتى انقلبوا على ظهورهم، وبينما ظل المأمون محتفظاً برصانته، تابع صاحبنا الشرح بنفس الوقار والجدية اللذين بدأ بهما.

وبنفس حالة الوقار والجدية هذه، وباصطناع حالة من يعرف دون أن تفوته شاردة أو واردة من «قصائد» حديثة لا يعرف أي معنى لها حتى أصحابها، شرح «الأخ» الناقد هذه القصائد وكأنه يتلو كتاباً واضحاً مبيناً مع أنه متلبس من رأسه حتى قدميه بعملية شرح الخنفشار الجديد!.

إنني أعرف أن الألغاز في الشعر يوجد من يدافع عنها، ولكن من يدافع عن النقد الذي تحول إلى نوع من الشعر الحديث؟ إن الشاعر يدعي صلات سرية، صادقة أو كاذبة، قد يقع في الغموض الشديد دون أن يدري وقد يكون لذلك تبريره أو تفسيره، ويكون مع ذلك شاعراً. وقد لا يكون من الشعر في شيء لأن سبب غموضه رؤية كاذبة أو غير ناضجة. فهو يوهم قارئه أنه في السماء السابعة خيالاً مجنحاً، بينما هو في حالة تدليس فني لا أكثر. على أنه مهما اختلفنا حول هذه النقطة فإن الغموض جزء من الشعر، ولكن هل الغموض جزء من النقد؟.

إن النقد هو البيان وليس الغموض، وهو كشف السر الشعري وفض أستاره لا النسج على منواله والانسباك في قوالبه. وهو نثر لا شعر. إنه فن إضاءة النص وتعريته وتشريحه. وعندما نشاهد في وضح النهار دراسة في النقد، هي كالشعر، مستعصية على الفهم،

وغير مكتوبة على ضوء العقل أو المنهج، ولا نقيم القيامة لمثل هذا الخلل، فمعنى ذلك أن وباء ما يجتاح حياتنا الأدبية، وأنه نتيجة لهذا الوباء قد يأتي يوم تصاب فيه الأمة بالجنون.

أنا أعرف أن هناك نقاداً وأدباء وشعراء ليس لديهم ما يقولونه فيلجأون إلى الغموض الذي لا يخفي أية قيمة فنية أو أية قيمة جمالية. وقد انتشر هذا الغموض في السنوات الأخيرة انتشاراً منظماً، وحقق نجاحات كثيرة في ذلك كأن هناك (قوميسيرية) ثقافية ترعى انتشاره وضم رعايا جدد إلى مملكته. وقد لا يعترض أحد على انتشاره في الشعر، فالشعر كما قلنا رؤيا لا تقرير إداري، وفي الأخير ستتوضح الرؤيا الصادقة من الرؤيا الكاذبة. ولكن من يقول أن النقد غموض وأن الناقد يجب أن يكون في تمام السكر لا في تمام الصحو؟.

بالأمس وصل الشعر العربي إلى حالة محو وإقفال، واليوم يصل النقد إلى ما وصل إليه الشعر. وقد نستفيق غداً على طبيب يستعمل في وصفاته قصيدة بياض.

أمَا من أدباء عرب مجددين أبعد حدود التجديد، أو من مؤسسات ثقافية طليعية لديها حس التقدم والتحديث، كما لديها الإيمان بقضية الأمة العربية، تتصدى لهذا التخريب الذي يمررونه باسم الحداثة، ولا علاقة له بالحداثة لا من قريب ولا من بعيد؟.

المجددون في الشعر

من هو الناقد الذي سيروي للأجيال القادمة حكاية التجديد الشعري في هذا الجيل كما كانت بالضبط، دون تحيز ومحاباة وكذب ونفاق؟.

من هو الناقد الذي سيكتب ما تسوقه إليه قناعته وضميره، لا ما تسوقه إليه غريزته وضعفه تجاه معلمه أو صاحبه أو أي فرد من أفراد عصابته الأدبية أو الشعرية أو النقدية؟.

من هو الذي سيقول للأجيال المقبلة أن التجديد لم يبدأ بفلان أو فلان ممن أنشأ لهم التزوير تاريخاً، بل منذ بدأت يقظة الروح في الأمة العربية في نهاية القرن التاسع عشر، وهو مستمر ومتواصل حتى اليوم، ومستمر ومتواصل إلى الأبد دون انقطاع؟.

لقد كان محمود سامي البارودي مجدداً في زمانه، وكذلك كان شوقي أمير الشعراء. وكان خليل مطران طليعة المجددين وهو الذي نصنفه اليوم بأنه كلاسيكي وتقليدي. أفلم يحن الوقت لنقتنع بأن لكل عصر تجديده ومجدديه، فإذا اقتنعنا زالت الطوشة أو خفت على الأقل؟.

وكيف ننسى ونحن في معرض الإشارة للتجديد الشعري، مدرسة الديوان وشكري والمازني ومدرسة أبوللو وعلى محمود طه ومحمود حسن اسماعيل ومن بعدهم عشرات من أمثال كمال عبد

الحليم ونجيب سرور وعبد الصبور وحجازي؟ وشعراء بغداد والشام ولبنان وفي طليعتهم السياب ونازك الملائكة والبياتي وخليل حاوي ونزار قباني والحيدري والكمالي وسواهم؟.

وكيف ننسى اسهام شعراء لبنان في التجديد: الأخطل وأمين نخلة وصلاح لبكي وأديب مظهر؟ فإذا وصلنا إلى سيرة الياس أبو شبكة، وإلى صفحة سعيد عقل، وحتى إلى ما كتبه رئيف خوري من شعر حديث، كنا أمام مجددين أفذاذ، وبالمعنى العميق للتجديد، إلا إذا كان المعيار الأوحد الثابت للتجديد اليوم هو قصيدة النثر، فعندها لا شأن لهؤلاء ولا قيمة، ومكانهم هو مقبرة التاريخ لا ديوان الشعر العربي.

وكيف نسقط من سيرة التجديد الشعري محمد مهدي الجواهري وبدوي الجبل وعمر أبو ريشة، خاصة إذا فهمنا التجديد فهماً مرتبطاً بالظروف الموضوعية المحيطة بالشاعر وبمجتمعه، وإذا كان فهمنا له بعيداً عن الجنون السائد الآن، وعلى أن التجديد قفزة في الشعر، لا قفزة في المجهول، وعلى أنه نهوض بالماضي لا نسف له، وعلى أنه، وهنا المهم، تجديد ضمن إطار الشعر العربي؟ فإذا كان هذا هو فهمنا للتجديد، وليس آخر صرعة موجودة في سوق الشعر العالمي، أو يمكن أن توجد غداً، وقياس كل شيء بالنسبة إليها، أدركنا أن التجديد من لزوميات الشاعر الأصيل، وأنه كل ما يتقبله ديوان الشعر العربي تقبلاً طبيعياً، لا ذاك الذي كلما حاولنا إدخاله في هذا الديوان، لفظه الديوان كما يلفظ الجسم العضو الغريب المزروع.

وكيف نقنع بعض الشعراء الشباب اليوم بأنه لا جدوى من انصرافهم إلى التنظير والتأريخ. فالتنظير والتأريخ مهمة النقاد والمؤرخين والباحثين فلا أهمية لما يكتبه شاعر عن أهميته بنظر نفسه، سواء كتبه هو بقلمه، أو بقلم صاحبه، أو بقلم ناشره. إن مصير

هذه الكتابات كلها هو مزبلة التاريخ. والذي يزعم أنه مؤسس مدرسة شعرية جديدة، أو مخترع لغة شعرية جديدة، لا يضيف إلى تاريخ التجديد الشعري الحقيقي سوى نكتة لن تذكر حتى في الهامش.

لقد كانت الأجيال الماضية من الشعراء العرب واعية تماماً لمسألة التجديد. اننا نقرأ أمين نخلة فنرى أن مسألة الأصالة والتجديد أقضت مضجعه طيلة حياته وكذلك سواه. طبعاً كان هناك دوماً مجددون ومجترون، على لغة مارون عبود. ولكن هل المجتر هو مجتر القديم وحده؟ أليس بيننا من يجتر الشعر الفرنسي الآن، أو ما فهمه منه أو ما وصل إليه، ويعتبر نفسه مجدداً هاماً؟ أليس الذي يجتر الصرعة الأجنبية، أو حتى التجديد الأجنبي الحقيقي فيقلده، مجتراً؟.

ثم إن ما ينبغي التوقف عنده وقفة طويلة، هو أن التجديد قدرة، لا رغبة ولا اشتهاء ولا تمني. ليس كل من اشتهى أن يكون شاعراً مبدعاً هو شاعر مبدع، وليس كل من أحب أن يوصف بالمجدد، مجدداً. إن التجديد هو فعل التجديد، هو تحقيق التجديد في أرض الواقع الشعري لا أن نُطيل شعورنا لكي يظهر علينا من ملامح الشعراء ظاهرهم. والتجديد هو أن تعترف النخبة، وأن يعترف النقد الشريف بأننا فعلاً مجددون، لا أن تكون وسيلتنا إليه التهويل أو الارهاب أو الجنون أو الاستجداء.

ويتضح جلياً مما تقدم أن طريق التجديد الشعري يتطلب موهبة خاصة واستعداداً خاصاً. فلا تجديد بدون توفر عنصرين: شخصية عظيمة وثقافة عظيمة. وقديماً قال السيد: ليس كل من يقول يا أبت يدخل ملكوت السماوات.

ماذا جرى للشعر؟

بنفس الطريقة التي صرخ فيها صلاح عبد الصبور قبل أن يموت معلناً أن خطيئته عظيمة لأنه قد يكون مهد لهذا النوع من الشعر السائد الآن، يصرخ اليوم رائدان آخران من رواد التجديد هما جبرا ابراهيم جبرا ومحمود درويش.

يقول جبرا ابراهيم جبرا: بعد ثلاثين سنة من بدايتنا في عملية التحديث الشعري تحقق الكثير لكنه في تحققه انفلت. كان للشعرالعربي نوع من القدسية، الآن فقد الشعر العربي هذه القدسية. لقد حضرنا ثلاثين سنة حتى أصبح قول مثل هذه القصائد الحديثة ممكناً ولكن يخيل لي أحياناً اننا أخطأنا بذلك التحضير لأننا مهدنا لهذا النوع من الشعر.

وهذا الأسبوع وفي العدد الجديد من مجلة الكرمل أعلن محمود درويش ضيقه بالشعر بل ومقته وازدراءه: «إن ما نقرأه منذ سنين بتدفقه الكمي المنهور ليس شعراً. ليس شعراً إلى حد يجعل واحداً مثلي متورطاً في الشعر منذ ربع قرن مضطراً لاعلان ضيقه بالشعر. وأكثر من ذلك يمقته، يزدريه، ولا يفهمه. إذ كيف تسنى لهذا اللعب العدمي أن يوصل إلى إعادة النظر والتشكيك بكامل حركة الشعر العربي الحديث، ويغربها عن وجدان الناس إلى درجة تحولت فيها إلى سخرية؟ لقد اتسعت تجريبية هذا الشعر بشكل فضفاض

حتى سادت ظاهرة ما ليس شعراً على الشعر، واستولت الطفيليات على الجوهر لتعطي الظاهرة الشعرية الحديثة سمات اللعب والركاكة والغموض وقتل الأحلام والتشابه الذي يشوش رؤية الفارق بين ما هو شعر وما ليس شعراً».

ويخشى محمود درويش على الشعر الحديث، كحركة، من شعر اللاقول هذا الذي خلع الشعر من صلب حياتنا اليومية وجعل الشعر نكتة الناس الصباحية: «قد نهدىء من روع الناس بالإشارة إلى أن تاريخ الشعر حافل بالتطاول والادعاء، لولا أن تراكم الركاكة واللاشيء وضياع المفاهيم الخاصة بالشعر الحديث قد أضاعت من الناس مفاتيح القراءة والتمييز، وبخاصة أن الشعر العربي الحديث لم يحقق بعد شرعيته الشعبية».

ولأنه شاعر أصيل، بل لأنه عربي يعنيه تاريخه وتراثه ولا يعتبر التجديد والحداثة مرادفين للعدمية وللثورة المضادة، كما هما عند غيره، يصرخ محمود درويش: «إن الشعر، وهو أحد تجليات روح الأمة، يعنيني كما يعنيني كياني ومصيري. ويعنيني بطريقة تفسر انحلاله، إذ انحل، بانحلال الأمة ذاتها. ويعنيني كما تعنيني هويتي. لذلك يأخذ شكل تحطيم لغتي معنى ابادتي الحضارية. وهكذا أمتلك جرأة الصراخ بأن الدفاع عن قيم الشعر العربي وفاعليته ووضوح رسالته، هو شكل من أشكال الدفاع عن روح الأمة ووجودها الثقافي».

ويتساءل محمود درويش: ماذا جرى للشعر؟ إن سيلاً جارفاً من الصبيانية يجتاح حياتنا ولا أحد يجرؤ على التساؤل: هل هذا شعر؟ نحن في حاجة للدفاع ليس فقط عن قيمنا الشعرية، بل عن سمعة الشعر الحديث الذي انبثق من تلك القيم ليطورها لا ليكسرها، حتى شمل التكسير، بدافع الادراك أو الجهل، اللغة ذاتها. فكيف تطور الحداثة الشعر بلا لغة، وهي حقل عمل الشاعر وأدواته؟ هل

شرح لنا الذين لا يعرفون لغتهم ماذا يعنون بالمصطلح الدارج: تفجير اللغة؟ وهل أوضحوا لنا مفهوم «الموسيقى الداخلية» في إصرارهم على احتقار الايقاع؟ ولماذا لا تأتي الموسيقى الداخلية إلا من النثر؟ لماذا تعجز ثورة الشعر العربي الايقاعية عن انتاج موسيقى داخلية؟ وقبل ذلك ما هي بالضبط الموسيقى الداخلية وما هي الموسيقى الخارجية؟.

سيقولون إن الايقاع يخلق نمطاً متشابهاً ورتيباً. إذن ماذا نقول عن هذه القصيدة الواحدة التي نقرأها، كل صباح، منذ عشر سنين، بمئات الأسماء؟ أليست هي نموذج النمط؟ نعم، إن ما نقرأه من هذا الشعر الحديث هو قصيدة واحدة تتألب عليها مئات الاسماء في تنقلها من جريدة إلى منبر إلى ديوان. ألم يقع الشعر الحديث في نمطية أشد انمطاط من نمطية القصيدة الكلاسيكية التي كانت تحميها عناصر تقيها صعوبتها، على الأقل، سهولة اللعب الشائعة هذه الأيام»؟.

إن صرخة محمود درويش وجبرا ابراهيم جبرا هذه، والاثنان من عمد الحداثة كما هو معروف، يجب أن تتتابع لأن الترويج للضحالة والركاكة والعدمية واعتبار الحداثة خارج التاريخ وخارج الواقع ترويج لا يضطلع به دوماً مجنون مثل فلان، وإنما هو ترويج منظم صادر عن وعي وتنظير ومن أجل ذلك ينبغي أن تتصدى له أقلام عربية طليعية علاقتها بالحداثة علاقة أصيلة لا علاقة مزيفة.

مناهل الشعر

ضبطت شاعراً من أصدقائي قبل أيام يقرأ، وفي أحد المقاهي، أسفاراً من التوراة. وقد ظننت للوهلة الأولى انه يقرأ التوراة من باب السياسة لا من باب الثقافة ولكن خاب ظني عندما قال لي: كيف نزعم أننا شعراء ولم نقرأ شيئاً من الأدب الديني القديم لا عند اليهود ولا عند الهنود ولا عند أي شعب آخر بما فيه شعبنا؟ كيف ننظم الشعر ولم نطلع على كتابات الصابئة وكهان الجاهلية وكافة أهل الملل والنحل الأخرى؟ بل اننا لو أردنا المصارحة مع النفس لوجب التساؤل: من منا نحن الشعراء الشباب قرأ القرآن الكريم أو حفظه عن ظهر قلب؟ وكيف يمكن لشاعر عربي أن يتعاطى مع الشعر ولم يقرأ القرآن؟.

واستطرد صاحبي يريد أن يقنعني بما أنا مقتنع به أصلاً وهو أن لا شعر بدون تلك المصادر والمناهل الروحية القديمة وأن باريس ليس لديها ما تهبه للشعراء العرب إلا صرعات تتنفس في الصباح وتلفظ الروح عند الظهر. وكان هم صاحبي أن يقنع كافة زوار المقهى بآرائه، بينما كان همي أن لا «يضبطه» أحد يقرأ فيما يقرأ فيه خوفاً من أن يفقد صفة «الشاعر الوطني» التي اكتسبها بنشر شعره في الجرائد والمجلات الوطنية.

لم يكن صاحبنا هذا هو الشخص الوحيد الذي تنبه إلى ما يحتويه

الأدب الديني من كنوز شعرية وروحية تشكل عدة لا غنى عنها للشعر والشاعر. فأمين نخلة مثلاً كان يحفظ القرآن الكريم غيباً وكان يشاركه في هذا أكثر شعراء جيله من الشعراء العرب، مسلمين كانوا أو نصارى. ذلك أن القرآن الكريم كان ولا يزال سبيلاً لا بد منه لكل من يريد اتقان اللغة أو الدخول في عالم الأدب.

واعتقد أن من جملة أسباب الانحسار الأدبي الحالي عندنا اهمال الأدباء والشعراء لهذه المناهل الروحية، واقتصار عدة الشغل عندهم على «قاموس» السياسة، ووقوعهم في حالة تعصب فكري أو أيديولوجي تمنع عليهم التنفس خارج منفى نفوا أنفسهم اختياراً إليه. فالشاعر لا يستعمل إلا قاموساً معيناً هو المتداول في حيه أو مدينته أو جريدة جماعته، ويخشى إذا استعان بقواميس أخرى أن يتهم بالانحراف وعندها تجر الكوارث عليه في سمعته أو في رزقه. وفي بيروت بالذات شاع في السنوات الأخيرة شعر هو أقرب إلى افتتاحيات الصحف أو إلى الملصقات منه إلى الشعر.

وشاعت في بلادنا في السنوات الأخيرة أيضاً عبارات من نوع الغزو الثقافي الأجنبي كما قامت بصدده مؤتمرات. وانعدمت تقريباً ترجمة روائع الأدب الأجنبي إلى اللغة العربية. أما اتقان اللغات الأجنبية فأمر لم يكن شائعاً أو مألوفاً عند الأدباء العرب منذ زمن بعيد، واعتقد أن نسبة الذين يعرفون من هؤلاء لغة أجنبية معرفة تمكنهم من السياحة الحقيقية في أرجائها لا تتجاوز ٢ أو ٣ بالمئة، أما الآخرون فيعيشون على ما تيسر من فتات الأدب العربي.

ونقول (ما تيسر) لأن الأدب العربي نفسه غير معروف معرفة جيدة عند هؤلاء. لقد قرأوا عن المتنبي والبحتري وأبي تمام والشعراء الصعاليك وغير الصعاليك ولكن أية قراءة؟ أما معرفة قواعد اللغة العربية نفسها فأمر ليس شائعاً بينهم أيضاً. ولا أدري

كيف يجدد شاعر أو كاتب في لغته وهو لا يعرف جيداً أسرار هذه اللغة.

على أن التعصب الفكري والأيديولوجي يبقى آفة الآفات في نظري. إن «الغيتو» الذي نزعم أن الخصم يعيش فيه، نعيش نحن فيه بنسبة أعلى، والانفتاح لا نمارسه على الاطلاق. إن قلوبنا تغلي بالأحقاد وتمتلىء بثقة بالنفس في غير محلها، وننام ملء جفوننا عن شواردها.

إن صفحات باهرة من أدبنا القديم تحض على طلب العلم ولو في الصين. وابن عربي مشهور بقصيدته التي يتحدث فيها عن قلبه الذي وسع كل الصور والمعتقدات، والبيروني قضى في الهند أربعين سنة يدرس مقولات الهنود بعناية ومحبة قبل أن يعود ويضع كتابه: تحقيق ما للهند من مقولة.

وعلينا أن نطمئن اطمئناناً لا يشوبه ريب إلى أننا بقراءتنا كتب اليهود والهنود وأهل الصين وسواهم لن نفقد شيئاً من السمات الخاصة كما لن نقع في أي انحراف. إن السمات الخاصة بحاجة إلى دم جديد ينعشها وإلا أصيبت بفقر الدم، والماء المشروب لا يجوز السؤال عن مصدره، وإنما السؤال هو عما إذا كان قد أنعش شاربه. ولنكن من الجرأة بحيث نفحص قناعاتنا كل ليلة قبل أن ننام فما كان منها جيداً أبقيناه وما لم يكن طرحناه طرحاً أبدياً.

وأنا واثق في النهاية أن «سمرتنا» العربية قادرة على التغلب على أية «زرقة» أجنبية. المهم أن نشك في ما نحن فيه وأن نتساءل عن سر أزمتنا وعن سر النجاح عند الآخرين.

الصفحة الثقافية

قبل الصفحة الثقافية كانت الثقافة العربية بخير: كانت صحتها تتفجر عافية، وكان نموها كنمو شجرة مغروسة قرب مجرى نهر.

كان الأدب عند العرب ينقسم إلى شعر ونثر، وفي عهد الصفحة الثقافية خسر العرب الشعر ولم يربحوا النثر.

قبل الصفحة الثقافية كان التجديد في الأدب فعل حب وكان الأدب «دعوة» تشبه دعوة الرب لفتى نقي الروح أن يكون خادماً له، أو لعذراء تسكن في الطهر أن تكون راهبة. ومع الصفحة الثقافية تحول الأدب إلى مهنة وجرَّت المهنة معها كل تداعياتها في اللغة فبات إنتاج الأدب والشعر فعل هذيان يهم عالم النفس في علاج صاحبه، ولا يهم القارىء في شيء.

كانت الثقافة العربية التزاماً بدون اعلام، ومع الصفحة الثقافية أصبحت التزاماً بالدعاية والاعلام. كان الأديب يدعى أديباً فأصبح يدعى كاتباً، يُجمع على كتبة وكان الأديب أديباً دون حاجة إلى نظريات، ووطنياً دون حاجة إلى شعارات وتنظيرات، ومع الصفحة الثقافية انعدمت صلة الأدب بالعفوية والبراءة وبكل القيم بلا استثناء.

قبلك، كان النقد شائعاً، فبات النقد نادراً، وفي عهدك حلَّت المجاملة والاخوانيات محل الكلمة المسؤولة الشريفة، أو الكلمة

الموقف، وَفُقِدَ ما يُدعى بشرف الثقافة. وعندما بات الدخلاء على الأدب والشعر يعرفون فاعلية زجاجة الويسكي في تأليف قلوب محرريك وفي تأليف المقالات «النقدية»، أطفىء الضوء على الثقافة العربية، وألقى الناس على الأدب العربي السلام.

قبلك، عندما كانت «الأهرام» تنشر قصيدة لأحمد شوقي أو لخليل مطران كان عدد واحد منها يصل إلى لحج أو المكلا أو الشارقة أو البحرين أو بغداد أو حلب أو طنجة أو تطوان فيلهب هذا العدد المشاعر ويعيش الناس على هذه القصيدة زمناً، اليوم ألف صفحة من صفحاتك لا تلهب إلا نار المدفأة.

في يوم من الأيام، في أواخر القرن التاسع عشر، وصلت إلى يد فتى من القلمون، عرف فيما بعد باسم الشيخ رشيد رضا، أعداد من مجلة «العروة الوثقى»، مجلة الأفغاني ومحمد عبده، فغيرت مجرى حياة ابن القلمون الذي أصبح فيما بعد بفضل تأثيرها فيه، أحد أعظم علماء الإسلام على مر العصور.

وفي بحر الثلاثينات قرأ فتى من جنوب العراق يدعى بدر شاكر السياب مقالات فكرية عن الثورة والتجديد في جرائد مصرية ولبنانية، فكانت هذه المقالات من البذور الأولى التي صنعت منه أعظم شاعر عربي مجدد في هذا العصر. أما في عهد الصفحة الثقافية المعاصرة فقد بات القراء ما أن يلمحوا حتى ملكاً من ملوك الحداثة ضيفاً في سطورها، حتى يقلبون الصفحة بسرعة وعجل وكأن لسان حالهم يقول: الحمد لله الذي أراحنا من الأذى وعافانا.

قبلك، في عدد واحد فقط من (الهلال) كتب جرجي زيدان وطه حسين وعباس العقاد وأحمد أمين وانستاس الكرملي ومصطفى الشهابي وعبد الوهاب عزام ومحمود تيمور ومي زيادة ومنصور فهمي ومصطفى عبد الرازق، وكلهم كانوا من عمد الحداثة والأصالة في زمنهم. اليوم هؤلاء رموز للتخلف والرجعية عندك. أما رموز

الحداثة فكل من يفهم الحداثة على أنها عمل اغترابي خارج التاريخ وخارج الوطن وخارج التراث، أي عملياً خارج الحداثة.

قبلك، كان الأدب التزاماً بالوطن والإنسان والحياة دون حاجة لذكر أية لفظة من هذه الألفاظ. الآن اللفظة هي الغاية، المهم أن تأتي اللفظة فخمة، قوية تهدر كصوت المطحنة، ولا أحد يسأل عن القمح وعما نهبه للحياة أو ما نقدمه للإنسان.

قبلك، كان مصطلح الشعر حياً يرزق فقضى عليه من تسلموا أمرك. في عهدك لم يعرف العرب من صنوف الوحدة، إلا الوحدة الاندماجية بين الشعر والنثر. استضعفوا الشعر فوصفوه. اشتهوه فقضوا عليه. كان الشعر رؤيا وموسيقى وصورة وفكراً فزالت كلها، وكان للانتساب إلى ناديه شرط شكلي يرد عنه المتطفل، هو شرط الوزن والقافية، أن يكون هناك صدر وأن يكون هناك عجز، فلم يبقَ من الشعر في أيامك إلا العجز.

قبلك، كان الأدب جدارة وكفاءة. كان وجه الأدب لا يخفى كوجه القمر. الآن اعترى وجه الأدب شحوب لأنهم تعاملوا معه على أنه فوضى لا حرية، بينما لا مكان في الأدب والفن لمن لا يتقن عمله.

قبلك، كان عصر الرجال فبات عصر الارتجال، كان عصر العقل فبات عصر الارهاب والجنون. وفي أيامك شاع باسم الحداثة كل ما لا علاقة له بالأدب أو الحداثة، ولا حداثة إلا حداثة التغني بالشعار وخيانة مضمونه.

علامات الشعر والشاعر

لا أريد أن أجهد نفسي في البحث عن تعريف عصري جامع مانع للشعر على طريقة القدماء في قولهم إنه الكلام الموزون المقفى الذي يدل على معنى. فالشعر بطبيعتـه ليس علماً كباقي العلوم ليمكن تعريفه، وإنما هو حالة انعتاق وإلهام. إلا أن الشعر لعبة فنية لها قواعدها التي لا تجوز بغيرها، والتي لا يجوز التيسير فيها. فإذا قلنا أن الإيقاع ضروري في الشعر، فلا يعني ذلك أن كل كلام يعتمد الإيقاع هو شعر لزوماً. فقد يكون نظماً لا شعراً، ونظماً تطغى «النثرية» عليه فتفسده. أما قصيدة النثر، وعلى الطريقة التي يكتب بها فلان أو فلان، فليست عندي من الشعر في شيء، ولا أدري ما هو عيب النثر الفني لكي يلحق أصحابها أنفسهم به، فقصيدة النثر عبثاً تقترب من الشعر، وعبثاً تحاول الاتحاد به.

ليس الوزن والقافية كل شيء في الشعر، هذا صحيح ولكن الصحيح أيضاً أن كل شيء في الشعر هو الشعر نفسه. هو أن يجد القارىء نفسه في أقليم الشعر لا في أقليم النثر، في حالة الانعتاق والنبوة هذه. في رحلة عبر صلبان التجربة ومراراتها، أن يشعر أنه مع موهبة فذة خارقة تصور سياحاتها عبر أقاليم الحياة والموت، والفرح والحزن. أن يشعر أنه كان فعلاً مع راء عبقري شبيه بالرؤاة والعـرافين والسحـرة القدامى. فـالشعر إذا كـان يتضمن بعض

الصحو، فهو قبل كل شيء حالة سكر، ولكن هذه الحالة لا تكتمل شاعريتها إلا بالرقص، أي بالإيقاع.

وفي مثل هذه الرحلة، لا بد أن تكون كافة المعالم، أي الأفكار والرؤى، واضحة وضوحاً كاملاً لدى الشاعر، وإلا وقع ضحية مخيلته السائبة غير المنضبطة، وعجز بالتالي عن ايصال معالم هذه الرحلة على النحو المرجو. ليس كل قارىء بالطبع مهيأ لرحلة الشعر، ولكن عندما تعلن النخبة عجزها عن الفهم والتذوق فمعنى ذلك فشل الرحلة الشعرية، وعندها لا يحق للشاعر أن يتذرع بجهل القارىء وبأنه يريد كما يخلق القصيدة أن يخلق قارئها (كما يقول أدونيس مثلاً). فليس من الشعر في شيء هذه الألغاز والأحاجي التي يعصى تفسيرها على أحد والتي هي قرينة شح الشعر لا انهماره.

إن رحلة الشعر هي في الغالب رحلة غير سهلة للقارىء، لأي قارىء، ولكن ثمة فرق بين أن تكون هذه الرحلة غير سهلة، وبين أن تكون مرهقة معذبة إلى الحد الذي تصبح معه «عقوبة» من العقوبات.

إن الشاعر الذي يقول بأن العربي، لشدة ارتباطه بفكرة الماضي، لا يفهم القصيدة الحالية إلا بعد وقت، عندما يستعيدها باسم هذا الماضي فيما بعد، لا يغش أحداً سوى نفسه، وعندما يضيف بأنه كما يخلق قصيدته يحاول خلق قارئها يتجاوز حالة غش النفس إلى الوقوع في حالة تعذيب النفس. فإذا لم يتوجه الشاعر إلى جيله، فإلى أي جيل يتوجه؟ وما يدرينا أن الجيل الآتي سيفهمه أكثر؟ ولماذا لا ننطلق من المعقول وهو أن لكل جيل شعراؤه والمعبرون عنه، وأن الشاعر يجب أن يتعامل مع جيله وأن يكون مفهوماً منه؟.

وتأسيساً على ما تقدم، فإن الشعر هو الشعر الذي يحتوي على أسس التواصل بين الناس، أي الشعر الذي وإن كان له صلة «بالأفلاك» فإن له صلة أيضاً بالأرض وبمن عليها. يقول الدكتور

زكي نجيب محمود: «إنك تقرأ الشعر الجاهلي، فتتابع أصحابه بالفهم والتقدير، أما ما هو مصير هذا الشعر الملغز الرامز بعد أن تكون قد مرت عليه القرون والقرون، فلا أحد يدري منذ الآن. هل ستظل له قوته وعمق أثره حين لا يكون حول الناس ما يضيء لهم هذا اللغز وذلك الرمز؟ هذا هو السر الكبير».

على أن أكثر ما يلفت النظر وسط الضحالة الشعرية السائدة الآن، هو هذا الهجوم المركز منذ سنوات على قلاع الشعر العربي بغية اسقاطها وإسكان من هب ودب فيها. لقد عرف الشعر في كل عصر وفي كل مكان بأنه فن ارستقراطي مضنون به، كما كان يقول القدماء، على غير أهله. فن لا يجوز النزول به كما لا يجوز التيسير. لقد بات هذا الفن عندنا الآن بضاعة شعبية سهلة التناول مباحة للجميع.

ثم كيف يكون شاعراً من لا ينحني متواضعاً أمام الاسماء الكبيرة، ومن لا يشعر بالضآلة أمام العبقريات الشعرية الخالدة، ومن لا يؤمن بأنه قطرة في بحر الشعر يتحرك بحركته؟ وكيف يكون شاعراً من أسكرته قطرة واحدة، بينما سواه يتخبط في بحر بلا ساحل؟ إنني أعرف شعراء وعشاقاً شربوا بحور السماوات والأرض، ولم يرتووا بعد، وما زالوا يطالبون بالمزيد.

وكيف يكون شاعراً من يهتم بالشعار والإعلام والدعاية أكثر مما يهتم بالشعر؟ وأي شاعر في التاريخ قديمه وحديثه نظّر «للحداثة» كما ينظر بعض شعرائنا؟ وهل بالتنظير وحده تتم الحداثة وينهمر الشعر؟ . إنني أفهم أن يحرص الشاعر على الحداثة، ولكن الحداثة في واقع الأمر سرعان ما تنطوي لتفسح الطريق أمام حداثات جديدة إلى ما لا نهاية. فمن تقدمنا كان حديثاً في زمانه، ومن سيأتي بعدنا سنمثل القدامة بالنسبة إليه، فلنخفف من غلوائنا إذن.

وكيف يكون شاعراً ثائراً من لا يفرق بين الثورة على القديم وبين الانقضاض عليه؟ إنني أعلم أن أبر أبناء التراث هم الثائرون عليه ولكن الثورة المحبة المبدعة لا الثورة الحاقدة المدمرة. إن بدر شاكر السياب مثلاً هو ثائر بينما أدونيس «متمرد». إن الثائر هو الذي بسبب حبه لتراثه يجدد لكي يظل تراثه يانعاً ممرعاً. أما المتمرد فهو الذي يعلن موت حضارته وتراثه والذي يهـرع إلى مكتبات باريس مفتشاً عن صرعة أو تقليعة لشاعر فرنسي حديث لكي يقلدها بدعوى أنها الحداثة.

الشعراء الشباب

الشعراء الشباب كلمتان من أعذب الكلمات وقعاً في النفس، والشعراء مهما نضج شعرهم فيما بعد، في مراحل العمر اللاحقة، فإن في شعر الصبا نكهة لا تتوفر في الشعر اللاحق. واعترف بأن الكلمتين، أي الشعراء الشباب، ما أن أتذكرهما مرة حتى تتداعى إلى ذهني القلوب الغضة الرقيقة، وصور الإبحار في الأنواء والعواصف. وأتذكر المتنبي في صباه وكيف عشقها لمجرد أنه أبصر عينيها، وأبا فراس وتوزعه بين الثغور والروم والأشواق واللوعة، ورامبو الشاعر الطفل المندهش البريء، وبودلير الذي أقلقته شياطينه منذ حداثته، وجبران الفتى الأغر الذي فجّرت باريس الفنون عبقريته منذ مطلع شبابه، وسعيد عقل في الثلاثينات وتجديده البريء البهي. وأتذكر بدر شاكر السياب في دار المعلمين ببغداد وعذاباته منذ وقت مبكر مع صبايا بغداد الحائرات بين تقاليد الماضي وأنوار العصر.

ولكن صورة الشعراء الشباب باتت تنصرف عندي إلى شعراء الماضي لا إلى شعراء الحاضر. ففي الحاضر استسهل الشباب الشعر، ولم تعد مرحلة الصبا مرحلة الإعداد والتجهيز، مرحلة شعرية شاقة.

لم يعد الشعراء الشباب مهمومين بالثقافة، ولم يعد الشعر عندهم

فناً أو مناعة أو جودة، بل رحلة مظلمة مطفأة الأضواء، غير مفهومة من أحد حتى من الشاعر نفسه.

كان الشعراء في الماضي يسجنون أنفسهم شهوراً قبل أن ينهوا قصيدة واحدة، أما الشعراء الشباب عندنا فيمكنهم أن يعطوا عشر قصائد في جلسة واحدة بمقهى «الاكسبرس». وفي هذه الجلسة نفسها يتسع الوقت للثرثرة في أي موضوع، وبصورة خاصة في موضوع الشخص الغائب، ويكمن هؤلاء بانتظار حضور ناقد أو ناشر سعياً وراء شهرة كاذبة محنَّطة إذا قدر لها أن تحيا ٢٤ ساعة فستموت حتماً في الأربعة والعشرين الساعة التالية كما ماتت وردة الشاعر الفرنسي المشهورة..

وليت هؤلاء الشعراء يتقنون فن الشعر كما يتقنون فن العلاقات. إنهم ماهرون في معرفة كيفية هبوب الرياح أكثر من علماء مرصد كمبردج، فإذا كانت الريح التي تهب ريحاً باردة فهم موسكوبيون، وإذا كانت ريحاً حارة فهم ينتمون إلى العرب العاربة، أما إذا كانت الريح ريحاً فارسية، فمهيار هو الملهم، والأعاريب ليسوا عند الله من أحد.

بين الشعراء الشباب يندر الآن العثور على قارىء، ولا نقول على شاعر، فالقراءة عندهم شرعت للعوام وعلى الناس أن تقرأهم هم. ومن النادر فعلاً العثور على شاعر شاب أصيل مهموم بالشعر لا باحتساء الخمر أو احتساء النساء (ونفرق بين الذي يحب امرأة وبين الذي يشتهي كل النساء)، شاعر قضيته الشعر، وشاعر أتلفه الشعر، يكاد لفرط تلفه يخرج إلى الأسواق صائحاً بالناس كما كان يفعل الحلاج.

وبفضل شعرائنا الشباب تبدو صورة مستقبل الشعر العربي صورة قاتمة. ليست المسألة أن أذواقنا قد تخلفت، واننا وقفنا عند مرحلة السياب والبياتي وخليل حاوي، بل المسألة أن أحداً من

الشعراء الشباب لا يريد أن يتعب وأن ينزف. إنهم يقولون الشعر بنفس السهولة التي بها يثرثرون، والثرثرة لم تُعطِ يوماً شعراً.

يقول الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد أن بعض الشعراء الشباب لا يحفظون حتى سورة واحدة من القرآن الذي هو أكبر أثر في الأدب العربي، ويتساءل: كيف ينظمون الشعر إذن؟ وعندما التقى بمجموعة منهم مؤخراً خاطبها بقوله: «جولوا ببصركم في أرجاء هذه القاعة. إني أرى فيها وجوه أبناء جيلي وعدداً من الشعراء الكبار، أما الآن فإنني لا أرى وجهاً واحداً يستحق أن ينضم إلينا».

كان الشعراء في الماضي حين يكتبون ينزفون دماً حتى الموت. أما الذين ينزفون الآن فهم الذين روّعهم أن يروا قصور الشعر العظيمة تنهار لتحل محلها حارة التنك الحالية.

الشاعر والشاعر المزروع

هناك شاعر أصيل وهناك شاعر مفروض بنفوذ جهة من الجهات قد تكون صفحة ثقافية أو حزباً أو دار نشر. هناك شاعر ينمو ويتطور بصورة طبيعية، وهناك شاعر مزروع زرعاً ومستمر في منطقة الشعر بدون حق وبدون استحقاق.

الحملة على الشاعر المزروع لا تعني حملة على التجارب الشعرية أو على محاولات الأجيال، فالمحاولة حق من حقوق كل إنسان، سواء نجحت أو أخفقت. ولكن المحاولة مرتبطة بمهل ومحكـومة بأصول، وإلا تسلل الرديء وطغى وعمت الفوضى قطاع الأدب.

الحملة على الشاعر المزروع دفاع عن الشعر وإحياء لتقاليـده العريقة، وزجر للضحالة ورغبة في أن يظل الشعر نبوءة غير كاذبة، وصلة نقية وثيقة بين الإلهام والقلب البشري.

إن المـوسيقى من طبيعة الشعـر العـربي، والإيقـاع منْ ألـزم لزومياته، ومع ذلك فالخليل بن أحمد نفسه مستعد للتخلي عن كل قوانينه إذا تبين أنها أصبحت قديمة وأنه بسواها يمكن توليد الشعر.

والغموض من طبيعة كل شعر، عربياً أو غـير عربي، ولكن التعمية ليست أبداً من جوهره. ولم يعرف تاريخ الشعر العالمي مرحلة باتت فيها المذكرة الايضاحية التي يجب أن ترفق بالقصيدة مطلباً قومياً كالمرحلة التي يمر بها الشعر العربي اليوم.

وتخلعت جملة وراء جملة، وفقرة وراء فقرة، وخرجت تصرخ طالبة إعادتها إلى مصدرها الأصلي. فهذه الجملة مسروقة من اليوت، والثانية مقتنصة من باوند، والثالثة هبطت من محل سان جون برس الأرفع، والرابعة للسياب، والخامسة للمتصوف النفري؟ (أدونيس مثلاً).

بل ولماذا هذا الاصرار من فتيان الشعر على الانتساب إلى نادي الشعر؟ هل لأننا استسهلنا شروط الدخول فاستضعفنا الشعر ووصفناه؟ الشعر بطبيعته نخبوي وقد كان دوماً كذلك حتى عند أراغون واليوار وماياكوفسكي. أما من يدل الاخوان على نادي القصة والرواية؟ أما من شجاع يعلن أنه شُبِّهَ له أنه شاعر، وبعملية نقد ذاتي تأكد له أنه غير شاعر؟ فإذا ظهر هذا الشجاع يوماً فقد يتشجع الآخرون، أم أن النقد الذاتي في أساسه أسطورة حتى في العمل الحزبي؟ أما من يبشر بجهاز جديد لفحص الشعر على غرار جهاز فحص الكذب؟.

يتضح جلياً أن هذه الأحكام تتناول الشاعر المفروض فرضاً، المزروع زرعاً بقوة سحرية، ولا تتناول الشعراء الأصيلين. فما أندر هؤلاء وما أشد الشوق إليهم وإلى التجديد في كل ناحية من نواحي الحياة العربية، في الشعر وفي غير الشعر.

الشعر وليد حمى روحية وحريق مشتعل في النفس، فإذا لم يكن الشعر من وحي هذا الجحيم فعبثاً يكتب صاحبها نثراً أو غير نثر، وعبثاً يكذب الناقد، وعبثاً تزرع الصفحة الثقافية.

المزروع زرعاً شخص صاح يناقش في موضوع الخميني وفي مسألة الصلح مع اسرائيل ويسأل باستمرار عن أسعار العملات في البورصة، ولا تترك مجلسه إلا وأنت متأكد من تمام وعيه وصحوه وبأنه ليس في أية حال من أحوال الشعراء وأهل الفن. ولكنه يصرعك في اليوم التالي عندما يقدم لك تلك الطلاسم في تلك الكلمات المتداعية فلا تملك إلا أن ترتد إلى نفسك وتسألها: لم نفترق إلا بضع ساعات فمن أين قطف هذه الثمار النادرة، وفي أي غار هبطت هذه الآيات المنزلات؟.

الشاعر العظيم كالقديس، كالبطل، كالعاشق، كالقمر، لا يخفى. وهو شاعر بعناية أو بدون عناية. بل إن زهده بالعلاقات العامة وإهماله لها يزيده شعراً ويزيده قدراً.

والمزروع زرعاً قد يكون لديه بعض الرؤى وبعض القلق ولكن هل يخلو إنسان من بعض الرؤى ومن بعض القلق؟ وهل بعض الرؤى وبعض القلق كافيان لإقلاق راحة القارىء؟ وما ضره لو استعان على نفسه ببعض الصبر، وبعده إما أن يغتني قلقه فيكتب وإما أن يزول فلا يقلق أحداً.

المزروع زرعاً يقضي عمره في مدرسة الشعر الابتدائية ولا يغادرها لأنه راسب حتى في صفوفها وهو باق فيها لأنها مدرسة لا تطرد أحداً. ولكن المحنة موجودة بوجود هذا السؤال المضني: متى أترفع إلى صف أعلى؟ وهل أنا شاعر فعلاً؟.

أية حداثة هي حداثة الخصومة الشرسة لكل الأصول، وأية حداثة بدون تاريخ وبدون أصول؟ وأية حداثة بدون خصوصية وبدون لون محلي؟ بل أية حداثة في قصيدة إذا دققت فيها تفككت

الشعر والتراث

يصرّ أكثر الشعراء الشباب على الانفصال انفصالاً تاماً عمن تقدمهم من الشعراء، فهم يستخفون بالجميع ولا يعترفون بأحد ويصطنعون خصومة بلا موجب مع التراث على أساس أن التراث عدو لدود للحداثة. فهم يخافون على حداثتهم من أن «تُفَضّ» أو تتلوث فيها إذا تسرب إليها شيء من كتب الأقدمين وأساليبهم.

وهذه الظاهرة عند الشعراء الشباب ظاهرة غير شعرية وغير حداثوية.

فالشاعر الأصيل هو الذي يفتح قلبه وعقله لتاريخه وثقافته وهو الذي يريد الإضافة إليهما، وليس الانقضاض عليهما. وهو الذي يعتبر نفسه استمراراً لمجد الشعر العربي لا ناقضاً له. والشاعر الذي يعتبر أنه يمثل حداثة هذا الشعر لا بد أن يرى السابقين له مثلوها يوماً، وسيصبح هو يوماً قديماً كالسابقين. والشاعر هو المدرك بأنه لا يمكن أن يضيف شيئاً إلى شعر السابقين إلا إذا قرأهم على الأقل، وتشبع بما قرأه، ومن جملة شروط الإضافة معرفة النقطة التي وصلت إليها التجارب الشعرية السالفة، وإلا فهل يجدد الشاعر في الفراغ، وفي فضاء هيولي؟

وظاهرة عدم اعتراف الشعراء الشباب بسابقيهم ظاهرة غير ثورية أيضاً لأن الثوري يؤمن بتواصل الأجيال، والثورة عنده فعل حب لا

فعل هدمي ولا فعل عدمي. ولأن الثورة حب كل شيء فالحضارة العربية عند الثوري شأن مقدس لا جثة ميتة كما يصفها الشعوبي. وإذا اضطرت الثورة للهدم، فلا تهدم إلا الذبول والخراب وكل ما يعيق الحياة والنمو والتطور، وهي لا تهدم لمجرد الهدم.

الشعراء الشباب في كل قطر عربي أحرقوا السفن التي تربطهم بماضيهم فلا يكادون يعرفون شيئاً عن الشعر الجاهلي أو الشعر العباسي أو الأندلسي مثلاً ولا يعرفون أحياناً حتى اسماء الأعلام. وأكاد أجزم بأن قلة قليلة جداً من الشعراء الشباب في لبنان مثلاً سمعت بأمين تقي الدين أو وديع عقل أو حليم دموس أو أديب مظهر، ومن الأكيد أنها لم تسمع بمحمود حسن اسماعيل أو وصفي قرنفلي أو الزهاوي أو الرصافي، وإذا كانوا يعرفون شيئاً من شعر الأخطل الصغير فالفضل في ذلك لمحمد عبد الوهاب وأسمهان وفيروز.

يرطن هؤلاء الفتيان بكلام مقطوع الصلات بلسان العرب وشعرهم ولا يمكنه أن يتواصل مع معايير الشعر العربي، وإذا كان هذا الذي يرطنون به شعراً تجديدياً، فإن أي مانيفست للتجديد يلحظ ولو حداً أدنى من الصلات بين العمل التجريدي وبين الذي سبقه، فلا يمكن أن نقتبس طريقة غريبة تماماً عن معايير العرب في الشعر، لا أثر لها في آدابهم ثم نطرحها في السوق على أنها «الجديد». فملامح الجديد فيها حتماً شيء ما من ملامح القديم، شف هذا الشيء أم لم يشف، وإلا كان موضة ولم يكن «جديداً».

إن شعر هؤلاء الفتيان هو على الأعم الأغلب تقليد لا تجديد، تقليد لبضاعة الغرب وليس تجديداً لشباب الشعر العربي. وإذا أعدنا نقل هذا المسمى شعراً تجديدياً إلى اللغة الإنكليزية أو اللغة الفرنسية لهتف الفرنسيون والإنكليز: تلك بضاعتنا ردت إلينا.

لم يعرف الشعر العربي عصراً كثر فيه الشعراء كهذا العصر، ولكن لم يعرف الشعر العربي عصراً قل فيه الشعر كهذا العصر.

لا يعود ذلك إلى كون هؤلاء الشعراء فقأوا «عين» الخليل بن أحمد، وجففوا «بحوره» ووردوا عيون الشعر بواسطة النثر، فالمهم هو الشعر والفن الشعري، ولينظموا بأية طريقة شاؤوا، ولكن ليعطوا شعراً، ونقرر بكل أسف أن هذا النثر الذي قالوا إنه يحمل شحنة شعرية لم يحمل إلا العجز والسهولة والهرب من نزف الشعر الحقيقي الأصيل المبدع وكل نظرياتهم عن الموسيقى الداخلية للقصيدة المنثورة شعوذة لا يخدعون بها حتى أنفسهم، فهم هاربون من وجه الشعر لا معانقون لهذا الوجه.

من تقاليد التجديد في الغرب أن يثبت المجدد مقدرته على الأداء بالأسلوب القديم الذي يثور عليه. بيكاسو قبل أن ينهج نهجه التجريدي رسم أولاً على الطريقة الكلاسيكية وأثبت فيها كفاءته التامة. والشاعر الإنكليزي المجدد نظم على الطريقة القديمة في شبابه قبل أن ينتقل إلى سواها، فهل يستطيع الشعراء الشباب أن ينظموا قصيدة واحدة جيدة على الطريقة العربية التي يصفونها بأنها قديمة وبالية؟

إن التمرد طفرة لا ثورة ولا يصح في النهاية إلا العمل التاريخي الشرعي. ولو كان في هذا المنثور شحنة شعرية حقاً فلماذا كل هذا الشقاء في ملامح الشعر العربي المعاصر؟

الإبداع

ما من كلمة بعد الحداثة يجري استعمالها بورع طقوسي وجهل لكنهها وجوهرها وكيفية تحققها ككلمة «الإبداع». فالكل يدعي وصلاً به وبصورة خاصة الشعراء الشباب، والكل ساع في مناكبه، والكل ينعت أعماله بأنها إبداعية ويلتمس من النقاد الأصدقاء بأسلوب ما، وما أكثر الأساليب، التوكيد على أن مجموعته الشعرية الجديدة، وعدد صفحاتها سبعون وعدد الكلمات في الصفحة الواحدة حوالي العشرة، مجموعة إبداعية، فإذا استحصل على هذه الإفادة، نام ملء جفونه عن شواردها وترك الخلق يسهرون ويختصمون.

البعض يظن أن الإبداع هو الخروج عن المألوف، وأي خروج! أنا ضد طريقة العرب في نظم الشعر إذن أنا مبدع. أنا ضد كل الطرق والأنظمة الأدبية والفنية إذن أنا في سدرة الإبداع وفي حركيته.

ويعتقد هذا الفتى أو ذاك بأن أية صورة تتفتق عنها مخيلته كفيلة بأن تلقي به في بحر الإبداع. ألم يقل ما لم يقله غيره؟ ألم يبدع من الصور ما لم يخطر على قلب أحد؟ ثم يتبين مع الوقت أنه حتى صفة الكتابة العادية لم تسلم لنتاج هذه المخيلة التي تهيم كالسائمة بلا ضوابط، إذ لو كان لنتاج مثل هذه المخيلة مردود إبداعي

لكانت حكاية الأم لوليدها قبل أن ينـام والتي لا تعرف هي نفسها كيف بدأتها وكيف تنهيها، نموذجاً من نماذج الإبداع.

ليس الخروج عن الاتباع ذنباً يستحق العقاب، بل بالعكس هو أول الفضائل، ولكن ألم يحن الوقت بعد للخروج من هذه المعركة المفتعلة بين الإبداع والاتباع، ومن وهم كبير مؤداه أن النص تقاس قيمته بمدى خروجه من المدرسة أو عـلى المدرسـة؟ أليست بذرة الإبداع أحياناً كثيرة إتباعية؟ أليس الإبداع الحق باسطاً جناحيه على الماضي والحاضر والمستقبل؟

من الصعب تأصيل الإبداع في كلمة سريعة ولكن ما يمكن قوله إنه من أجل توليد مناخاته لا بد من توفر ثلاثة أقانيم: الفطرة المستعدة، والتجرد لأمر ما، والاكتساب الذي لا حدود له للثقافة القومية والإنسانية.

الفطرة المستعدة هي الموهبة أو القدرة الأصلية التي رتبت في الطبيعة، هناك نخبة لديها قابليات واستعدادات خاصة، هناك فطرة مستعدة لتقبل البركات غير المنظورة. ولا قيمة للاكتسابات بدون توفر هذه الفطرة إذ كثيراً ما يكون حامل الدكتوراه أجهل الناس.

ولعل «الروح» في عملية الإبداع تكمن في التجرد لأمر ما. أن نتجرد للأدب والفن، أن نهيء أنفسنا لحياة شبيهة بحياة النسك والتبتل، أن نترهب للمصائر الكبيرة، وأن تنشأ بيننا وبين العصر مخاطبة خرساء، نجوى صامتة، مغناطيسية ما: فالمتجرد يرى ما لا يرى، ويسمع ما لا يسمع، لأنه في حالة تعرض للأوقات المباركة.

وإذا توفر مثل هذا المناخ، فلا بد أن تنتهي معادلته في الإبداع بما يلي: أنا فرد وأستطيع أن أصل إلى الآخر دون أن أفقد فرديتي، بل إنني لن أصل إلى الآخر إلا بمقدار تحقيقي لفـرديتي. فكلما سموت بهذه الفردية تلاقيت بالآخر. ولعل عظمة المبدع تكمن في نوع فرديته، في ما يريد أن يبلغ، في مضمون رسالته. هناك حياة

داخلية للمبدع. تكتمل في المبدع فردية معينة، لا يعود يفرق بين مخاطبة النفس ومخاطبة السوى. ويتلخص الإبداع في النهاية في تمتمة معينة، في أسلوب، في طريقة الهمس والبوح.

النثر يتحدث عن نفسه

باتوا يخجلون بي. إذا كتبوا نثراً، ونثراً رديئاً، سموه شعراً، مع أن المبادىء والأصول، التي حبكتها الأجيال اصطلحت على ضمه إلى مملكتي لا إلى مملكة الشعر.

إني حزين، فمنذ اقتسمنا الشعر وأنا مملكة اللغة العربية، تبارى كلانا في تقديم أجود ما عنده كأننا جوادان نجر عربة واحدة، نندفع متساوقين دون أن نشعر يوماً بتفاوت في المنزلة أو في العطاء.

هل الجميل، والمعجب، والمدهش، وقف على الشعر وحده؟ إن تاريخي حافل بما لا يقل جمالاً، وإبداعاً، ودهشة، وعجباً عن الشعر. فالجن في مغاورها السرية، كانت لا تنطق إلا بي، والكهان، والسحرة، وذوو العرفان كنت وسيلتهم في همسهم، واختباط أفئدتهم. وعندما أشرق الفجر، وولى الظلام، كان التنزيل نثراً لا شعراً، بل كان لسمو نثره وعبقرية صياغته نثراً دونه الشعر، مما يدل على صلتي الوثقى بالمخارج الأولى، بجذور التكوين.

سلوا قلوب العذارى، كم فتكت بها أساليبي، سلوا الراسخين في العلم عن حلاوتي، عن أسرار الجمال المسكون فيّ، عن أصالتي عن طرائقي المتجددة بألف لون، المغلفة بألف سر.

بي كتب العشاق رسائلهم، وصاغوا ما اعتمل في نفوسهم من تباريح الجوى والفقد، فهل خبا ضوئي، وهل قصرت في مطلب أو

مقصد؟ وهل عرفت أدراج العذارى ومخابئهن ألطف مما أبدعته شياطيني؟

إذا كتبوا بي اليوم بعض الكلام المجنح فصلوه عني وربطوه بالشعر كأني لم أشاهد إلا في لغة الدواوين والإدارات. فإذا كان في عالمي أحياناً حشو أو رداءة تقريرية، فقد شاب وجه الشعر أحياناً أكثر مما شابني من سلبيات.

للشعر حلاوته، ولا شك، إنه شقيقي في رحلة العربية من بدئها إلى النهاية، ولكن للشعر أصوله التي لا يستقيم إلا بها، له تقاليده التي حبكتها الأجيال، وله عراقته كفن استثنائي يقطر أصالة وحلاوة. إن للشعراء وحدهم حق الالتصاق بالشعر، إنهم كالشعر نفسه لا يخفون، وكالقمر في سدرة منتهاه، ولكن الشعراء لسبب ما غائبون، ولذلك تعبث الثعالب في كرومهم وفي كرومي.

لقد كتب بي ما لا يحصى ممن عرفوا بالكلمة المجنحة بعيدة الغور. لقد كتب بي إمام البلاغة علي بن أبي طالب، وبواسطتي عبر أهل التصوف عما كابدوه أثناء رحلتهم وكتب الكثيرون حول أسراري ودخائلي وكنوزي. إنني مملكة كاملة شرف الكثيرون بها، فما لي أراهم ينعتون بعض أعمالي البسيطة التافهة بقصائد النثر، كأن في هذه التسمية الذليلة ما يشرفهم فيربطهم بالشعر أو يخفض من شأني.

ناجى جبران خليل جبران ليل العشاق والشعراء والمنشدين بي، وبي كتب أمين نخلة أحلى ما كتب، وكله نثر لا شعر، بل هو نثر يفوق الشعر ويتفوق عليه.

ولكني أعلن عجزي عن اللحاق بالموضة، وأصراري في الوقت نفسه على الارتباط بكل جديد، فكم بدلت أثواباً وغيرت أشكالاً، ولكني بقيت نثراً، فهل في كلمة النثر ما يخفض، وفي كلمة الشعر ما يرفع؟

سعدي يوسف وترجمة الشعر

يجب أن يتدخل أحد لإقناع الشاعر سعدي يوسف بالتخفيف من ترجمة الشعر الأجنبي أولاً، والعودة ثانياً إلى نظمه بالطريقة الحديثة السوية التي كان ينظمه بها قبل بضع سنوات، لا بالطريقة النثرية التي يعتمدها كلما زار بيروت مقلداً فيها بعض الذين سيذكرون يوماً في باب شعر التجريب والتقليد والزركشة، لا في باب الشعر الشعر..

على أن الأمر الجوهري الذي ينبغي أن ينصب عليه الاهتمام عند الاجتماع بسعدي يوسف ليس إقناعه بهذا الشكل الشعري أو ذاك، فهو حر لهذه الجهة، ولينظم الشعر كما يشاء. إن التاريخ سيحكم في النهاية أيهما أبقى في تاريخه الشعري: قصيدة النثر أم قصيدة الشعر. إنما المهم إقناعه أن ما يقوم به في مجال ترجمة بعض الشعراء الأجانب إلى اللغة العربية لا يحسن إليه، كما لا يحسن إلى هؤلاء الشعراء.

دأب سعدي يوسف منذ سنوات على أن ينقل إلى العربية، وعن الإنكليزية على الأرجح، نصوصاً شعرية منقولة أيضاً إلى الإنكليزية عن لغاتها الأصلية. ففي خلال خمس سنوات ترجم سعدي يوسف إلى العربية مجموعات شعرية للوركا الإسباني، ولكافافي وريتسوس اليونانيين، ولسواهم، أي أنه نقل لا نصوصاً مباشرة عن لغاتها

الأصلية، فهو لا يعرف هذه اللغات كما أعرف، بل عبر مترجمات لها إلى الإنكليزية، الأمر الذي يجيز التساؤل عما بقي من هذه النصوص الأصلية كما كتبها أصحابها.

نحن نزعم أنه لم يبق شيء على الإطلاق، وإننا أمام نصوص شعرية جديدة. نصوص قد تكون أبهى وأجمل من النصوص الأصلية، وقد تكون تشويهاً لها، ولكنها على التأكيد ليست هي ذاتها، بل لا تمت إليها أحياناً إلا بقرابة يسيرة.

لقد تدخل المترجم الإنكليزي أولاً فأضفى عليها ما لا بد من إضفائه، ثم تدخل سعدي يوسف ثانية فتصرف بما لا بد أن يتصرف به، وما بين التدخل الأول والتدخل الثاني انتهينا إلى نصوص جديدة مختلفة ومتغيرة ليست إطلاقاً نصوص الشاعر الأصلية التي لا يدرك دقائقها ولا يتوصل إلى سبر أغوارها إلا من خبر وأتقن اللغة الأصلية التي نظم بها صاحبها.

لا يعني هذا أن ترجمة الشعر غير ممكنة على الإطلاق. إنها ممكنة ولكن شرط الإقرار بخصوصيتها وحدودها وشرط اتقان اللغتين الأصلية والمترجم إليها اتقاناً كاملاً. إن لكل لغة أسرارها ومآربها ونكهاتها غير القابلة للنقل إلى اللغات الأخرى إلا بعسر شديد. بل نكاد نقول غير القابلة مهما أوتي الناقل من قدرات ومواهب، خاصة وأن المنقول ليس كتاباً في الكيمياء أو علم الفلك، بل كتاب في الشعر.

والشعر في كل لغة هو جوهر هذه اللغة وروحها. إنه لغة مغتربة داخل اللغة، فكيف يحتمل بعد الترجمة الغربتين؟ وإذا علمنا كم تضمن نقل المعري والمتنبي إلى اللغات الأوروبية من مهازل، رغم النجاح النسبي لتلك الترجمات، وصلنا إلى نتيجة لا بد من الوصول إليها وهي أن ترجمة الشعر مبدئياً خيانة. ولكن أية نتيجة يمكن أن نصل إليها عندما تكون الترجمة من لغة إلى لغة؟

إن ترجمة الشعر قد تكون ممكنة رغم محاذيرها الجمة عندما يكون المترجم بحاراً ماهراً في اللغتين: اللغة الأصلية المنقول عنها واللغة المنقول إليها، أما في حالة سعدي يوسف الموصوفة، فلا يستبعد حصول كوارث شبيهة بالكوارث التي حلت بـ ت. س. اليوت وسان جون برس مع محبيهما من الشعراء العرب المعاصرين الذي تعاطوا مثل سعدي يوسف مسألة الترجمة. ففي كتاب عبد الواحد لؤلؤة عن قصيدة اليوت (الأرض اليباب) ذكر أن من بين مترجميها إلى العربية في الستينات من ترجم كلمة اليوت: سنونو يا سنونو، بعبارة: ابلع.. ابلع (والمقصود هنا يوسف الخال وأدونيس).

وكما بلع هذان المترجمان سنونو يا سنونو، بلع أدونيس الذي ترجم سان جون برس إلى العربية ألف سنونو وسنونو (يراجع عدد مجلة المسيرة الخامس لعام ١٩٨٠). ولا شك أن سعدي يوسف وقع في ألف خطأ من أخطاء الترجمة لأنه لا ينقل عن اللغة الأم، هذا إذا افترضنا أنه نقل بدقة الأصول الإنكليزية التي بين يديه.

المهم أن يقتنع سعدي يوسف ولو بإعادة النظر في خطته حول ترجمة الشعر. والأهم من كل الترجمات، أن يعود إلى تواصله مع ماضيه الشعري فهو شاعر جيد بلا شك. أما الشك كل الشك ففي كونه صنع شيئاً جيداً في ميدان الترجمة!

طريق التجديد الشعري

يقول الدكتور زكي نجيب محمود في كتابه «مع الشعراء» (دار الشروق، بيروت، ص ٨٣ وما يليها) إن هناك عيوباً ثلاثة تشوب الشعر الحديث، وبخاصة عند غير الممتازين من الشعراء المحدثين. العيب الأول هو الإيغال في الإيحائية إلى حد الغموض المغلق الذي لا يوحي بشيء على الإطلاق. والثاني هو الإسراف في التشاؤم واليأس إلى حد الإغراق الذي لا يصدقه أحد. أما العيب الثالث، وهو أهم جوانب النقص جميعاً، فهو ضعف البناء اللفظي. وهنا يتساءل الدكتور زكي نجيب محمود: فمن ذا الذي يماري في أن الشعر هو قبل كل شيء فن لفظي يستخدم الألفاظ لذواتها قبل أن يستخدمها لما تعنيه؟ فإذا فات الشاعر أن يصوغ وعاء اللفظ فلن يبقى له الكثير من فنه حتى ولو بقي له أغزر مضمون شعوري وأخصبه، وأين نصب الخمر إذا لم تكن كأس؟ وأن نشيع الحياة إذا لم يكن بدن؟ وأين يتبدّى الخالق إذا لم يكن كون منظور مسموع؟ وقال هذا وأكثر منه في فن الشعر. فإذا لم يكن لفظ بارع جيد مختار، فلا شعر مهما يكن من أمر الخصائص الأخرى.

ولا شك أن ملاحظات الدكتور زكي في محلها، ولكن هذه الملاحظات لا يجوز أن تدفع بنا إلى إصدار حكم إعدام على الشعر الحديث، بل على العكس فإن ظاهرة الشعر الحديث ينبغي تزكيتها

والدفاع عنها لأنها ظاهرة ايجابية في حياتنا العربية الحديثة. وإذا كانت مشاكل الديموقراطية لا تحل بنظر الديموقراطيين إلا بالمزيد من الديموقراطية، فإن مشاكل الشعر الحديث، مهما كانت، لا تحل إلا بالمزيد من الشعر الحديث. وإذا كانت الغالبية العظمى من الشعراء المحدثين أو الجدد، كارثة بحق الحداثة وبحق الشعر، فلا يجوز أن يدفعنا ذلك إلى هدر قيمة الشعر الحديث وتزكية الشعر القديم.

مع الشعر الحديث بلا شك، ولكن الحداثة هنا لا يمكن أن تتحقق بمعزل عن القديم، إنها تنمو في رحم القديم وإن اختلفت أو تميزت عنه. والحداثة الشعرية الحقيقية هي التي تحمل روح الشعر العربي وسماته الخاصة، وتتطور من ضمن القوانين الشعرية العربية نفسها.

وقد يكون خليل مطران أول من أشار إلى هذا التطور الذاتي والموضوعي معاً حين دعا في مقالة نشرها في «الهلال» المصرية عدد تشرين الثاني (نوفمبر) سنة ١٩٣٣ إلى التجديد في القوالب الشعرية، بعد أن كان دعا سابقاً في «المجلة المصرية» سنة ١٩٠٠ إلى التجديد في المضمون. فهو يقول مخاطباً أحد أصدقائه: «وأنت تعرف أن قيود القافية في القصيدة العربية مرهقة، وكثيراً ما وجدتها عقبة في اطّراد الفكرة.. إن الفن الصحيح ينضج في جو من الحرية، وهذه القيود الثقيلة، قيود القافية الواحدة والوزن الواحد، تتعارض مع حرية الفن. وإذا كان للقدماء طريقتهم فما لنا لا نحاول أن تكون لنا طريقتنا، وسأجتهد وسع الطاقة في أن أدخل على القديم ما يلحقه بالتجديد، وعندئذ سأضع التجديد في الوزن والقافية والشكل وفي المعاني أيضاً».

وما كتبه مطران هنا يمثل فهماً سلبياً لأسلوب التطور المطلوب: يجب أن نجتهد من أجل أن ندخل على القديم ما يلحقه بالتجديد. والتجديد ممكن في الوزن والقافية والشكل وفي المعاني

أيضاً، ولكن التجديد يبقى ضمن إطار الشعر، وضمن إطار الشعرية العربية. وبالطبع لم يدر في ذهن خليل مطران، ولا في ذهن أحد من رواد الشعر الحديث، أنه سيأتي يوم يُنظر فيه إلى أن النثر يمكن أن يصبح هو الشعر، وأن تكون قصيدة النثر هي مآل الشعر العربي.

ولكن مطران لم يبلغ بالتجديد فعلاً ما قد تمناه له قولاً فشعره كما يقول الدكتور زكي نجيب محمود لا يبعد كثيراً عن شعر شوقي وحافظ والرصافي والزهاوي. ولكن التجديد بدأ يضرب إلى الأعماق على يد اللاحقين، وبخاصة جماعة أبوللو في مصر، وبعض شعراء لبنان والعراق في الأربعينات والخمسينات. والذي ساعد هذا الجيل في مسيرة التجديد الثقافة التراثية والإنسانية العميقة التي كانت له، إخلاص للتراث من جهة، للجانب الحي المضيء في التراث، وإخلاص مماثل لروح العصر وتجاربه. ومن هذين المنهلين نهل السياب ورفاقه فكان شعرهم إضافة جديدة ثمينة. فالتجديد هنا تناول كل شيء من وزن وقافية وشكل ومضمون.

وتعثر التجديد الأصيل في السبعينات أمام الحرية السهلة المغرية التي لا تأتلف مع الفن. ففي الفن حرية لا حدود لها، ولكن الحرية مسؤولية لا فوضى. لقد سئم جيل السبعينات ورفض واحتج وهرب من الكد والجهد والتجويد، كأنه اعتبر أن الثقافة العميقة عادة بورجوازية قبيحة، وإن الاتقان مضيعة للوقت، أو من باب لزوم ما لا يلزم. وإذا كان لقصيدة النثر نسب أجنبي واضح فإن لها أيضاً نسباً عربياً هو هذا الجو السبعيني الهارب من تقاليد الفن الأصيل.

لقد تنبه جودت فخر الدين، وهو أحد الشعراء الشباب، إلى المشكلة التي تعانيها الحركة الشعرية الحديثة فقال في العدد الثالث من مجلة «المسيرة» «إن حركة الشعر العربي الحديث تعاني من فوضى

أشبه بالتخبط، وهذه الفوضى لا تعني فقدان المقاييس أو التوسع الأفقي بقدر ما تعني الارتباك واختلاط الأمور على صعيد الكتابة الشعرية». لقد استطاعت القصيدة الحديثة في رأيه أن تفقد القصيدة العربية الكلاسيكية مبرر هيمنتها الكاملة وأن تخلق جواً من التشكيك غنياً بالاحتمالات، ولكنها لم تستطع فيما نقضته أن تجعل من طموحها تحققاً يكتسب شرعيته أو على الأقل مكانته من تقبل عام له كانت تنعم به القصيدة العمودية في السابق. وبمعنى آخر فلا تزال القصيدة الحديثة مصطلحاً قابلاً للكثير من التأويلات. إذ ما هي سماتها الخاصة في مقابل القصيدة القديمة ذات الصلة الحميمة والأصيلة بالشخصية العربية وكيف وأين نتعرف على القصيدة الحديثة وما هي مدلولات الحداثة؟

كل هذه التساؤلات تفيد بأن حركة الشعر العربي الحديث ما زالت في مرحلة البحث والتجريب. لقد جرى التشكيك بقدرة القصيدة الكلاسيكية على تمثل هذا العصر وتمثيله. وهذا التشكيك في محله، وفي محله أيضاً نزوع العربي إلى أن تكون له قصيدته الحديثة، تماماً كما كان للعربي القديم قصيدته الخاصة، ولكن كيف؟

إن طريق التجديد الشعري يجب أن يتتابع ولكن بالمزيد من الشعر وبالشعر الحديث الذي لا يفقد أسس التواصل بين الناس.

قصيدة الشعر وقصيدة النثر

من الصعب أن نستخرج من النقد السائد الآن في لبنان وفي سواه من الأقطار العربية من هو الشاعر فعلاً ومن هو غير الشاعر، فلا يوجد شخص يقترب من منطقة الشعر ولو أردأ اقتراب، إلا ويعثر على ناقد يهبه من النياشين والبراءات ما يرفعه إلى سدرة الشعراء الكبار.

وفي فوضى الأشكال الشعرية التي تشهدها الساحة الأدبية العربية منذ أكثر من ربع قرن تسرب إلى منطقة الشعر ما لا يحصى ممن هم على هامش الشعر، فحسبوا على الشعر وعلى الحداثة فيه. أما قبل هذه المرحلة فقد كانت الشروط الشكلية المعروفة تقف حجر عثرة أمام عملية الدخول بدون كلفة. ليست هذه الشروط الشكلية بالطبع كافية لحصول هذا الفتى أو ذاك على لقب شاعر، ليست حجة دامغة على الشاعرية، ولكنها كانت على الأقل قرينة على وجود هذه الشاعرية وإن تكن قرينة غير نهائية، فقد كانت العرب تميز بين الشاعر وبين الناظم. لكن عندما لم يعد لهٰذه الشروط الشكلية أهميتها السابقة، فقد الشعر العربي خطه الدفاعي الأول.

وهبطت نعمة من السماء تدعى قصيدة النثر تلقفها أول من تلقفها من كان مرفوضاً في الماضي في امتحان الشروط الشكلية. ولكن بدل

أن يقنع هذا بحظه في نادي الشعر أصيب بالخيلاء وبات يعتبر أن موسيقى الشعر تحول دون الشعر، وأن الشعر لا يتحقق إلا بالنثر. وأكثر من ذلك. لقد اعتبر أن جذور قصيدة النثر موجودة في التراث العربي وهي تمتد إلى العصر الجاهلي. فسجع الكهان في الجاهلية قصائد نثر، وآيات القرآن الكريم قصائد نثر، وكذلك خطب الإمام في نهج البلاغة، وشطحات المتصوفة.

مثل هذا النظر لا يستقيم بالطبع مع الحقائق التاريخية والموضوعية معاً. فقصيدة النثر، إذا أريد معرفة جذورها، فهذه الجذور موجودة في التراث الشعري الأوروبي، لا في التراث الشعري أو الأدبي العربي. إنها موجودة في كتابات رامبو وبودلير ولوتريامون وسواهم. أما اللغة العربية فلم تعرف في تاريخها مثل هذا النمط من التعبير. فكلامها إما نثر وإما شعر، وليس الشعر بالضرورة هو أجود الكلام وأكرمه وأجمله وأسماه. فقد يكون في قطعة نثر من الجمال والبهاء اللغوي والفني ما لا يعثر عليه المرء حتى في أجود الشعر. ولكنها قطعة نثر، فهل من عيب في ذلك؟ وما الذي يضيرها لو وصفت بأنها نثر لا شعر؟

لا يعني كل ما تقدم تقديس أوزان الخليل بن أحمد الفراهيدي فإن هذه الأوزان لم تبق بعد الخليل على مر التاريخ بمنجاة من التغيير والاجتهاد. وفي الوقت الحاضر لا يقول حتى غلاة المحافظين بقداسة أوزان الخليل وبأن باب الاجتهاد حولها قد أقفل. فأوزان الخليل نهج لا عقيدة وبإمكان الشعراء المعاصرين أن يخلقوا إيقاعاتهم العصرية الجديدة إذا وجدوا أن إيقاعات صاحب «العين» إيقاعات زمان مضى. على أن كل ما ينبغي التأكيد عليه هو بقاء الشعر رقصاً، كما كان يقول فاليري، لا أن يتحول إلى مشي مختر بليد.

ويدلي شعراء قصيدة النثر عادة بأنهم استبدلوا الموسيقى الخارجية بالموسيقى الداخلية. فما يعولون عليه هو الإيقاع الذي يسري في

داخل القصيدة. ولكن هذا الإدلاء قد أعوزه البرهان دائماً إذ كيف يثبت هؤلاء أن منشوراتهم «الشعرية» هذه تحتوي فعلاً موسيقى داخلية كما يثبت الشاعر موسيقاه الخارجية، وما هي هذه الموسيقى الداخلية؟ وكيف نثبت وجودها وما هي قوانينها؟.

إننا نعلم أن حياة الكائن الحي قائمة على الإيقاع الداخلي، ولكن ذلك لم يمنع أن يصاغ الشكل الخارجي أيضاً «في أحسن تقويم»، كما جاء في القرآن الكريم عن خلق الإنسان. أهناك تعارض: فإما إيقاع داخلي وإما وزن خارجي؟ أهو مستحيل عند العقل أن يجتمع الجانبان معاً؟ كلا ليس ذلك مستحيلاً، بل إنه هو الذي حدث في كل قصيدة من الشعر الجيد في كل آداب العالم جميعاً.

ورغم الحبر الكثير الذي أريق منذ ربع قرن حول علاقة قصيدة النثربالشعر، فما زالت قصيدة النثر العربية قصيدة عربية غير شرعية وغير مقنعة. إنها صنو العجز ومرادف الخيبة وما زال مكانها هو النثر لا الشعر. إنني لم أقتنع حتى الساعة بأن الشعر العربي مريض حتى الموت، وأن أوزانه عقبة أمام تجديده، وأن الشفاء يتمثل بقصيدة النثر. ألا يعتبر شعر بدر شاكر السياب وشعر جيله والجيل الذي لحقه شعراً؟ كما أنني لم أقتنع بأن خلق إيقاعات شعرية جديدة عملية مستحيلة، وأن هذه العملية ممنوعة أو محرمة.

إن ما جرى الاصطلاح على تسميته بقصيدة النثر له الحق طبعاً بأن يوجد، إذ ماذا نسمي مثلاً كتابات طلاب البكالوريا الوجدانية العاطفية في تلك المرحلة الأدبية المراهقة إلا قصائد نثر؟ إلا أن العسف يبدأ عندما يراد هدم قلاع الشعر العربي لبناء مدن الخشب الشعبية مكانها، أي لاعتبار قصيدة النثر وحدها هي الشكل الجديد للشعر العربي وعندها يصح القول: رحم الله شكلاً عرف حده فوقف عنده!

وحدة اندماجية بين النثر والشعر

من حقنا على الكاتب فؤاد رفقة في رده علينا في جريدة «النهار» حول ما كتبناه عن قصيدة النثر أن يأخذنا قليلاً بحلمه فلا ينسب إلينا ما لم نقله، ولا ينسب إليه ما قلناه نحن. إن الفكرة التي تقول بأن الوزن والقافية ليسا قرينة كافية على الشاعرية، وأن العرب ميزت بين الشاعر وبين الناظم هي فكرتنا نحن. كما أنني لم أقل إن قصيدة النثر مرفوضة لأنها من أصل أجنبي، بل فندت الدعاوى الباطلة التي تعتبر جذور قصيدة النثر في سجع الكهان في الجاهلية وفي القرآن الكريم ونهج البلاغة وقلت إن أصولها أوروبية صرفة.

من الظلم بالطبع أن نرفض قصيدة النثر لمجرد هذا الأصل الأجنبي وإن كنا نؤمن إيماناً جازماً بأن عمليات الزرع القسرية المتعسفة لا تعطي دوماً النتائج المتوخاة. إن حضارتنا العربية مثال واضح للانفتاح والتمازج والتلاقح والتفاعل بين الحضارات، لدرجة أن كتابها الذي أنـزل قرآناً عربياً يحتوي على كلمات غير عربية، وأن الرسول العربي أشار بطلب العلم ولو في الصين. لذلك لم نكن بحاجة إلى موعظة حول أن العلم الحالي الذي بين أيدينا نحن العرب ليس علماً عربياً خالصاً، فلا عيب إذاً في رأيه باستيراد قصيدة النثر ذات الأصل الأوروبي. وها نحن نسرع إلى طمأنته مؤكـدين أجنبية هـذا العلم، داعين إلى الاستـزادة منـه، ولكن

مذكرين فؤاد رفقة بأن أوروبا لم تبتدع هذا العلم من لا شيء، فللعرب في رأينا حصة فيه، فكما نأخذ اليوم من علم أوروبا أخذت أوروبا يوماً من علمنا، بل إن أوروبا لم تطلع على علوم الإغريق وسواهم من الشعوب إلا من المصادر العربية.

لقد رفضنا قصيدة النثر لا لنسبها الأجنبي بل لأن تاريخها عندنا حافل بقلة الشعر وكثرة النثر الرديء. أنت تقول إنها «نبضة كامنة». نحن نقول إذا كان من كمون في هذه النبضة الهابطة فهو للعجز، وإذا كان من بروز فهو للشهوة الشعرية الخائبة!

لكل أمة أساليبها وطرائقها في الشعر وفي غيره، فليس من الضروري ليكون شعري أنا العربي شعراً، وحتى شعراً حديثاً، أن أنظمه على طريقة الأميركي إليوت أو الفرنسي سان جون برس أو الألماني ريكله. إن الطريق إلى عالمية الشعر هي قوميته لا عدميته القومية. وفي الوقت الذي يفخر الشعراء الثوريون في العالم (بابلونيرودا أو رسول حمزاتوف مثلاً) بأنهم لا ينظمون الشعر إلا بأشكاله القومية السائدة في بلدانهم، نأتي نحن الذين ندعي الحداثة نتسول أية طريقة أجنبية في نظم الشعر لمجرد أنها ناجحة عندهم أو لأنها أعجبتنا (دون أن نتنبه إلى أنها قد تكون إفرازاً خاصاً لآداب أولئك القوم) ولا ننظر إلى تراثنا إلا كما ينظر المثقف العاق إلى ملابس والديه القروية خجولاً ممتعضاً، كأن لبس الفرنجي هو شرط الاعتراف بالوالدين!.

ثم إن من لزوميات الشعر فيما نعلم الرقص والإيقاع والموسيقى، فأين كل ذلك في قصيدة النثر؟ وما عيب النثر الفني حتى يرفض هؤلاء الالتحاق به؟ صحيح أن الحدود بين الأنواع والأجناس الأدبية لم تعد شاسعة كما كانت من قبل، ولكن لم نسمع حتى الآن أن النثر والشعر واحد، وإنه قامت وحدة اندماجية بينهما. فإذا أريد

قيام مثل هذه الوحدة فليكن، ولكن يتعين علينا أن نحذف كلمة (شعر) من معجم المصطلحات لتبقى كلمة (نثر) وحدها!

وفي رأي فؤاد رفقة أن قصيدة النثر «خربطة» من نوع ما، وهذه الخربطة جزء من عالم طويل عريض شعاره الفوضى. هذا الكلام مقبول كجزء من قصيدة نثر ولكني لا أفهمه في سياق مقالة نقدية، إن الموضوع هو موضوع الشعر العربي الحديث وأشكاله وتطويره وتحديثه. هل قصيدة النثر هي صورة القصيدة العربية الحديثة؟ هل هي وجه الحداثة الشعرية العربية أم أن مكانتها عندنا هي مكانة الشذوذ إلى جانب القاعدة، ومكانة النسيب الفقير في المجتمع القديم؟.

الأمر الذي يثير الانتباه أن أكثر الذين كتبوا قصيدة النثر أو دافعوا عنها لهم «موقف» من التراث العربي الإسلامي. إنهم هاربون من هذا التراث لا منطلقون منه. إن التراث العربي في ضميرهم «مشكلة» لا عملية انتماء فخور. نحن، وندعي أننا تقدميون، نفخر بتراثنا العربي ولا نعتبره عقبة أمام التطور. ولكن التحديث في رأينا، وبخاصة في مجال الفنون والآداب مشروط بمراعاة المحلية والخصوصية. إن معادلة الحداثة هي أنوار العصر زائد المحلية والخصوصية. إن الحداثة تظل ناقصة وغير شرعية إذا لم تكن تطويراً للشكل أو المضمون التراثي السابق.

وعلى ذلك، فإن تحديث الشعر العربي الآن، شكلاً ومضموناً، لا يمكن أن يتم إلا من ضمن القوانين الموضوعية للشعر العربي نفسه. وبكلمة أخرى، إن التحديث لن يكون إلا بتطوير الأشكال الحالية المعمول بها، وليس بطرح هذه الأشكال جانباً واستيراد نماذج قصائد الشعوب الأخرى.

من السهل «الخربطة» في أي موضوع، ولكن حديث الحداثة عندنا هو عقل ووعي ومسؤولية لا عملية فوضوية. نحن نعتقد أن موقفنا هو الموقف الثوري لا الموقف الرجعي. إن نظام الخليل بن

أحمد الفراهيدي على جلاله وعظمته لم يعد الآن الشكل الأوحد للشعر العربي، ولكننا لا نعتقد أن البديل هو الفوضى. إن الفن، أي فن، وحتى الحديث منه، هو نظام واتقان وتجويد لا خربطة وفوضى وعدمية.

إني لا أريد أن أقول إن الفكر القابع وراء التنظير لقصيدة النثر هو فكر أقلي. وهناك ألف دليل على ذلك، ولكني أزعم أن الذين يقولون بقصيدة النثر كسبيل أوحد لتحديث الشعر العربي أشخاص يجهلون قوانين الحداثة، أو يعلمونها ولكنهم يهربون منها على ظن منهم بأن الغلط الشائع قد ينشىء القانون أو بأنه من الممكن إنشاء حداثة خارج إطار الثقافة العربية.

القصيدة التي أكلت الأدب العربي

يروي أحد أبناء الكاتب المصري الراحل أحمد أمين، أنه ذهب يوماً إلى الدكتور زكي نجيب محمود استاذ الفلسفة المعروف في منزله بالقاهرة ليبحث معه في أمر إعادة طبع مؤلفات والده. وهناك التقى بصحافي شاب «متفنن» كان قد انتهى لتوه من حديث صحافي مع صاحب المنزل. وقبل انصرافه بدأ هذا الصحافي يوجه إلى الاثنين حديثاً لم يفهما منه شيئاً، وكان من النوع الآتي:

«سارعت حواسي لاستقدام عنديات الفهم لطروحات لم نسلم بها، لعدم جدليتها مع كينونة الفنان. ذلك أن هذه الطروحات لم تكن البديل الموضوعي للمشكلة.

رأينا أن البيت هو المعمل الداخلي الذي تختمر في دوارقه أنساغ الحياة، وتلتحم في ثناياه أتراس الماكينات التشغيلية.

المطلوب محاولة لاستغلاق المكنونات والدواخل والإبداعات الدفينة داخل قفص الذات من خلال قضبان المزاجية الفردية.

تكمن جماهيرية الفن في ضفائر مسبباته الملتحمة، وفي اختزانات الذوات المبدعة التي ترنو لجلاء الحقائق مهما تبطنت وتبرقعت».

ويتابع ابن أحمد أمين سرد الرواية فيقول:

«لم أتفوه بكلمة وظل الدكتور زكي صامتاً. وقدموا إلينا الشاي

فشربنا وعندما انصرف الصحافي بادرني الدكتور زكي بالسؤال: ماذا كان يقول صاحبنا؟

قلت: أرجو المعذرة حاولت أن أفهم شيئاً دون جدوى. الحق أنني حاولت جاهداً فلم أنجح. أما الدكتور زكي فلم يزد عن قوله: أمر غريب».

ويبدو أن ما يرويه حافظ أحمد أمين لا يرويه على سبيل المزاح وهو نفسه يقول إنه يرويه بدون مبالغة، وأياً كان الأمر فليس أسلوب هذا الفتى في التعبير القلق المشوش أسلوباً نادراً أو مقتصراً على فن كتابي دون آخر. فهو شائع في الشعر شيوعه في النقد والقصة والرواية وحتى في الفكر السياسي. إنما إذا كان هذا الأسلوب ممكن القبول في الشعر الحديث، وبخاصة عند الذين يكتبون قصيدة النثر، فإن قبوله في غير ذلك أمر يستوجب إعلان الحرب. لقد ترك بعضنا قصيدة النثر متنفساً للناشئة أو للذين يرهقهم بناء القصيدة العربية التقليدية بسبب الوزن أو القافية، وأبقوا العقل سيداً في المجالات الأخرى، ولكن يبدو أنه مع الوقت بدأت قصيدة النثر تضم إلى ممتلكاتها كل الفنون الكتابية الواحد وراء الآخر.

لقد قرأت في الفترة الأخيرة كتباً في نقد الشعر فوجدتها مصابة بعدوى «قصيدة النثر»، فبدلاً من أن تكون لغة النقد لغة علمية باحثة محللة منقبة مقارنة كانت لغة الطبيعة في ليلة من ليالي كانون: غيوم داكنة سوداء مشحونة بما لا يعلم أحد حتى الناقد نفسه، وأفق ضبابي سديمي لا يرى فيه شيء. وهكذا وقع الناقد فريسة الابهام والتعمية، اصطاده صاحب قصيدة النثر وقذف به في متاهاته، وتحول النقد إلى نوع من قصيدة النثر نفسها.

وإذا انتقلنا من الشعر إلى القصة والرواية الحديثة وجدنا القاص والروائي في حالة شبيهة بحالة الناقد: فقدان للسيطرة على زمام

الموضوع وغرق في أسلوب شبيه بأسلوب أخينا الصحافي المصري. فإذا تجرأت وسألت الكاتب عن سبب هـذا التشويش والهـذيان أحالك فوراً على العصر ولغة العصر وأدلى «بالحداثة» كـأنه من المحرم على الحداثة أن تظهر مرة إلا بثوب الحداد وكأنها ليست الفرح والريادة والبهاء.

قد تكون «الهزيمة» المستقرة في أعماق العربي سبباً. قد تكون الباطنية الجديدة التي تؤدي، نتيجة كبت الحريات في العالم العربي، إلى فساد في وظيفة العقل والنفس عند من يضطر لتوسلها. قد يكون فقدان العقل العلمي، والتربية العلمية، والتفكير العلمي. قد يكون العلم السطحي الذي يخفي بحراً من الجهل. وقد تكون أسباب أخرى.

إنني أفهم أن تكون قصيدة النثر باباً من أبواب العمل الأدبي، ولكني لا أفهم أن يجبّ هذا الباب كـل الأبواب، وأن يصبح أسلوب قصيدة النثر أسلوب العقل العربي في هذه المرحلة الدقيقة من حياة الأمة العربية.

الحداثة ثورة لا فتنة

التنظير للحداثة أمر تفوقت به بيروت على سواها من المدن العربية. فإن سرت في المدينة المطلة على البحر، الأكثر انفتاحاً على مناهل الثقافة في العالم، ألفيت من يتحدث في الحداثة وشروطها وآفاقها، وأية جريدة أو مجلة تصفحت، وجدت الموضوع هو نفسه: الحداثة. هل القصيدة الأخيرة لسعدي يوسف حديثة؟ هل الأيديولوجية العربية التقليدية مانعة من الحداثة؟ هل الحداثة تبدأ من التراث أم يجب حرق التراث ليشرق فجرها؟ هل الحداثة (منطقة حرة) أم قيود وأصول من نوع مختلف؟

في موضوع الحداثة تبدو مدينة بيروت شبيهة بمدينة ما ذكرها الفارابي في مدينته الفاضلة، مدينة تمضي الوقت في التنظير للحداثة، أكثر مما تمضيه في إبداع الحداثة. مدينة تتقن كل النظريات التي تدور حول الحداثة، ولكن نادراً ما مارست الحداثة والريادة والابتكار والخلق، واستخدمت كل ذلك استخداماً فنياً مبدعاً متميزاً باتضاح الشخصية والفرادة والسمات الخاصة.

أكثر ما أعطته مطابع بيروت منذ ربع قرن وحُسب في وقته على الحداثة، ثبت أنه لم يكن حديثاً لا في وقته ولا بعد هذا الوقت. لقد تهاتر ولم تعترف بحداثته لا الأجيال التي شهدت ولادته ولا الأجيال التي تلت هذه الولادة. والذين زعموا أنهم كتبوا لجيل غير

جيلهم كانوا في موقع الغش نحو النفس. «فالحديث» هو الذي يفرض نفسه في جيله أولاً، لا ذاك الذي يعزي صاحبه نفسه بأنه يخاطب جيلاً قادماً، إذ من قال إن الأجيال القادمة لن يكون لها حداثتها الخاصة بها؟

منذ الخمسينات دأبت بعض الشلل الأدبية في بيروت وعن عمد على استخدام كلمة الحداثة (لا المعاصرة مثلاً). شكلوا المحاكمة على أساس أن الحداثة خصم للتراث، وبديل للقديم، وكأن مواد الحداثة مصنوعة من شعاع مستقبلي لا صلة له لا باليوم ولا بالأمس، وكأن الحداثة عملية معزولة عن المحيط والخصائص والظروف، وخاطبوا الناس ببراءة طفولية: اختاروا بين التراث وبين الحداثة. إن جماعة التراث يريدون أن نستقيل من العصر، وأن نكتب كما كان يكتب الهمذاني وجرير والبارودي واليازجي، ونحن هاربون من هؤلاء. ولم يقولوا للناس إنهم هاربون من كل ما يمت إلى العرب بصلة!

وكانت الحداثة التي مارسوها في بيروت خلال أكثر من ربع قرن نقمة عارمة على التراث، وانعتاقاً من كل المقاييس الأدبية، وكأن عملية الحداثة يمكن أن تتم في فراغ معزول، أو كأنها حالة من الحالات الهيولية المعلقة في فضاء بلا حدود. فيكفي عندهم ليكون العمل الأدبي أو الفني حديثاً أن يكون فظاً غليظ القلب صدّاعاً لكل مألوف، وإرهابياً يشعل الحرائق في الضمير والوجدان القومي.

وكانت الحداثة عندهم شبيهة بالمناطق الحرة الموجودة عادة في المرافىء والمطارات من حيث مجانيتها وعدم خضوعها لأي ضريبة أو رسم ومن حيث البساطة في المعاملات، ومن حيث أن مصدر البضاعة دائماً أجنبي.

لقد أفنى قائد لواء الحداثة الأول عشر سنوات من عمره ليثبت

نظرية فاسدة ملخصها أن التراث العربي ثابت وضد الإبداع، ولينصر بعض المبدعين في هذا التراث. إذا دققت في هوية هؤلاء المبدعين وجدت أكثرهم من الفرس أو الديلم أو اليهود أو الأقليات الأخرى، وإذا تلمست الأفكار التي أبدعوها وجدتها تدور حول نقض نبوة الرسول، أو حول التحزب للأقلية ضد التاريخ، أو حول فكرة أن الأعاريب ليسوا عند الله من أحد، فهم «شعب يرث أو يقتبس، شعب ليس حياً في الحاضر وليس له مكان في المستقبل. ذاته الحية ليست له: إما أنها ضائعة فيما لم يعد موجوداً، وإما أنها ضائعة في ذوات أجنبية عنه». (كتاب الثابت والمتحول لأدونيس).

أما الحداثة الشعرية عند مهيار دمشق فحداثة موزعة. جذورها الأولى مغروسة في كروم سعيد عقل المطلة على البردوني، وجذورها الثانية في بساتين سان «جون برس» المطلة على نهر السين. ولكن على كثرة ما دار في مخيلة الشاعر الفرنسي من رؤى، فمن الثابت بأنه لم يحلم بأن يتجدد يوماً في عباءة عربية. سان جون برس شرعي ومبرر في حضارته وفي بيئته، ولكن غير المبرر وغير الشرعي أن تتزوج اللغة التراثية للقرن الثامن الهجري، التي نحمل عليها، بآخر صرعات الشعر الفرنسي!

المعركة بين الحداثة والتراث معركة مصطنعة. المعركة الحقيقية هي بين الحداثة الأصيلة والحداثة المزورة. بين الحداثة الثورية الواعية المسؤولة وبين التيارات العدمية والفوضوية والشعوبية. بين الحداثة التاريخية، وبين الحداثة الهاربة من وجه التاريخ. بين الحداثة المؤسسة على الإيمان بحضارة الأمة، وبين الحداثة المؤسسة على أن الأمة تحكمها قيم انحطاطية. بين الحداثة المؤمنة بالانفتاح والتفاعل الحضاري وبين الحداثة الفوضوية الهائمة تحت أي فضاء إلا الفضاء العربي!.

الحداثة والجذور

رغم كثرة ما كتب حولها لا تزال الحداثة تثير الجدل والنقاش والخلاف. لم يحسم النقد أفاق الكلمة ولم يضع لها الضوابط الكفيلة بمعرفة الحديث وتمييزه من شبه الحديث. طرحت الحداثة مراراً وكأنها موقف صدامي مع التراث لا موقف الظاهرة الطبيعية التي عاشها حتى التراث بنفسه، فقد كان في زمانه حديثاً أيضاً. طرحت الحداثة كأنها ليست من التراث، ولن تصبح تراثاً، فهي عندهم نفي له وتخلص منه. وطرحت كأن الماضي وثب فجأة من سباته وامتشق امرؤ القيس السيف ضدها، ورفض التعامل مع العصر مرشحاً تأبط شراً لجائزة نوبل.

بعض النقاد يحسب أن مجرد إقلاع الكاتب من ساحل (المفهوم) و (المعقول) والإبحار في الغموض والأنواء هو الحداثة. ويحسب أن الشاعر كلما أوغل وراء السحب القانية أشرف شعره على قمم الحداثة ورفرف فوقها إن لم يكن سكن في منطقتها إلى الأبد، وحصن نفسه ضد عالم الكون والفساد، وبات حديثاً إلى ألف سنة.

فالحداثة عند بعضهم هي التنكر بالزي الغريب، وبالمعنى الذي لا يعني، وبالصورة التي لا يفك مغاليقها أحد، إنها في الواقع تعطيل لمقاييس الأدب وتقاليده منذ كان الأدب، واغتيال للتجويد، وهزيمة للغة والبيان، وحيرة للعقل.

ولكن الحداثة بهذا المعنى ليست حداثة. إنها ظاهرة جديرة بأن يعنى بها علم النفس وعلم الاجتماع. الحداثة ثورة في الأدب لا ظاهرة تحطيم لأي شيء. لينين نفسه كان ضد الفوضى، وإليوت أحد زعماء التجديد في الشعر الحديث كان يقول لا حرية في الشعر لمن لا يريد أن يتقن عمله.

ولأن الحداثة ثورة لا تمرد فهي أولاً أصول ومعايير وتجويد ونضال ومشقة، وليست استقالة من كل هذه القيم ولا حتى من بعضها.

المتمرد حاقد يهدم القديم بلا رحمة ولا هوادة، لأن عمارة القديم الفخمة ذات الجهد والجودة فضيحة للشارع الشعبي الذي نصب فيه حجارته. الثائر يرى أن الدليل الأقوى على عظم حبنا للقديم وعمق تقديرنا له، هو مدى قبولنا للجديد وترحيبنا به. فالحداثة عند الثائر هي الوسيلة الوحيدة للاحتفاظ بالقديم حياً نابضاً مؤثراً أشد التأثير في العقول والأرواح والأذواق، والثائر لا يزدري القديم، ويرى أن أول الحداثة ليس فقط فهم القديم، بل الاتقان التام لأصوله، والمقدرة الفائقة على ممارسته.

ولكن انتقاد الحداثة المزيفة هو انتقاد لمصلحة الحداثة الحقيقية لا لمصلحة الرجعية والتخلف. الحداثة المزيفة تملأ المكتبات الآن لأن قوى مختلفة تغضّ النظر عنها. والتاريخ نفسه يسعف من يسير باتجاهه ولو كان أحياناً غير جدير بعملية التغيير أو التحديث. والتاريخ يقدم الآن تسهيلات خاصة لمن يرفع لواء الحداثة، كما يقدم تسهيلات خاصة لمن يرفع لواء الثورية، وحتى لو كانت هذه الحداثة، وهذه الثورية أحياناً مزيفتين. ولكن يجب أن لا يسهى عن بال النقد أن لا شيء يعيد الاعتبار لأصنام الماضي البالية كالثورية المزيفة والحداثة المزيفة.

ليست الحداثة طريقة جديدة في الشعر والأدب والفن، بل هي

الطريق. حتى تحديث الحداثة يجب أن يشكل هدفاً كالحداثة نفسها. الحداثة تصاب أحياناً بالأمراض كما تصاب أية قيمة أخرى. وكما يخاف أهل الغزل من الملل، عدوهم القديم، هكذا يجب أن يخاف أهل القلم من الاستسلام لإغراء السهولة وتكرار الذات وتقليد الآخرين وبقية الأمراض والسلبيات التي تتسلل أحياناً إلى عالم الأديب والأدب.

قد ترتدي الحداثة العربية نتيجة لانفتاح المثقفين العرب على مكتبات باريس ولندن بعض الأثواب الفولكلورية، وبعض العجائب والغرائب التي يجدها القارىء أحياناً في بعض دواوين الشعر الحديث، ولكن هذه الظاهرة قد تكون طبيعية قبل أن تصل الحداثة العربية إلى أثوابها وأشكالها وقوالبها الخاصة.

ولكن يبقى من الأكيد أن الحداثة العربية لن تؤسس فضاءها لا في الأفق الفرنسي ولا في الأفق الأميركي ولا في الأفق السوفييتي. فلا حداثة بلا أصول، ولا حداثة بلا أصالة، ولا حداثة مجلوبة بترجمة أو سرقة أو تقليد أو اقتباس، ولا حداثة بلا روح ولا هوية، ومن الغبن أن ينصب الجهد على تجديد الشكل دون المضمون، ومن العبث توليد حداثة حقيقية في غير مناخ تراث القوم وفهمه فهماً تاماً.

الحداثة الحقيقية، حداثة الإبداع والابتكار والخلق، من صنع نخبة قليلة ولكن مبدعة وتسكنها إرادة التاريخ.

حداثة أم تخلف وطائفية؟

الحداثة عملية تفترض استعداداً خاصاً لدى أهل الأدب والفن، لا لأن من لزومياتها تمثل الحاضر، وريادة القمم، بل لأن هناك جملة قوانين تحكمها وبدونها لا تكون الحداثة إلا عبثاً عابراً لا يبقى منه مع الوقت شيء. أول هذه القوانين استيعاب المجدد لتراثه وحضارته، وكأنه عاشها يوماً فيوماً، وثانيها وروده مناهل الثقافة الإنسانية المعاصرة، بلا خوف ولا عقد. فهو في نهاية المطاف ينتسب إلى عصره، لا إلى سواه من العصور.

والحداثة، بناء على ما تقدم، عملية تحدٍ لأنها تستلزم التأليف بين الغابر والمعاصر، ولأنها تفترض الاستجابة الواعية لواقع موضوعي معين. ومن مجموع الإضافات الخلاقة، والتجديدات الأصيلة المبتكرة، تتألف الحداثة.

قد تظهر الحداثة أحياناً في أزياء غريبة، وقد تبدو مغلفة بالغيوم. قد تخرج على المعتاد والمألوف، ولكنها دقيقة في حساباتها على الرغم من ظهورها بمظهر الذي لا يدقق في الحسابات.. ومع أنها تهيم في الآفاق إلا أنه يفترض أن تكون مسلحة ببوصلة لا تخطىء.

كيف يطبق الشاعر قوانين التجديد؟

خليل مطران، الشاعر الكبير والمظلوم في الوقت نفسه، أعظم

المجددين في الثلث الأول من هذا القرن، المثقف الرفيع الثقافة، الوطني الكبير، يقول في مقدمة ديوانه، وكأن الكلام لم يجف مداده بعد:

«تابعت السابقين في الاحتفاظ بأصول اللغة، وتوسعت في مذاهب البيان مجاراة لما اقتضاه العصر، كما فعل العرب من قبلي، وأمنيتي كانت أن أدخل كل جديد في الشعر العربي بحيث لا ينكره، وأن أستطيع إقناع الجامدين بأن لغتنا أم اللغات، إذا حفظت، وخدمت حق خدمتها، ففيها ضروب الكفاية لتجاري كل لغة قديمة وحديثة في التعبير عن الدقائق والجلائل من أغراض الفنون».

وكيف ينظر الثوريون إلى العدمية والفوضوية والشعوبية؟

البلاشفة، وعلى رأسهم لينين وتروتسكي، تنبهوا حتى وسط الأيام العاصفة التي صنعت ثورة أكتوبر، لحماية التراث الروسي ومعالم الحضارة الروسية من أدب وفن وآثار، وحاربوا اتجاهاً طفولياً في الثورة كان يدعو للتخلص من كل أثر للقديم البورجوازي، وفي الواقع كان لينين يحارب على جبهتين: جبهة الرجعية والتخلف، وجبهة الرعونة والمغامرة.

لدى بعض الأدباء أمست الحداثة صنماً، أما فروض عبادته فهي ذبح الأصالة والعراقة والجودة، ولدى بعضهم الآخر أمست الحداثة عباءة فضفاضة باستطاعة كل من جمع كلمات متداعية كيفما اتفق، ونشرت له إحدى الصفحات الثقافية شعره الفذ الحديث، أن يلبسها.

ولكن كما أنه ليس كل من يقول يا أبت يدخل ملكوت السماوات، هكذا ليس كل من يقول أنا تقدمي يكون مع التقدم فعلاً، وليس كل من يقول أنا حديث يكون في الحداثة.

لم تظهر أية دعوة للحداثة في التاريخ من العقوق تجاه الثقافة التي تنتمي إليها ما أظهرته بعض شلل الحداثة عندنا. الشلة الأولى تعتبر الحضارة العربية جثة نتنة، الشلة الثانية ترى أن أول الحداثة نسف الأيديولوجية العربية الدينية وتفجير اللغة. الشلة الثالثة ترى أن العقم هو اللغة الفصحى، وأن الأدوية هي اللغة العامية والحرف اللاتيني والحضارة الغربية.

وقد يكون من المناسب التذكير ببعض أسس الحداثة الأوروبية التي كثيراً ما يستشهدون بها ويختبئون وراءها.

فالشاعر الإنكليزي «إليوت» كان من أوسع المثقفين اطلاعاً على التراث الشعري الذي سبقه، وأعمقهم فقهاً به، وكان أيضاً ولنفس السبب، من أشدهم حباً له وتقديراً لمزاياه. والنقاد الإنكليز لا يقبلون في صفهم ناقداً جديداً إلا بعد أن يقدم دراسة مبتكرة عن شكسبير أو عن التراث يثبت بها مقدرته على الأصالة النقدية.

أما بيكاسو، زعيم التجديد في الرسم الحديث، فلم يبدأ ثورته التجديدية إلا بعد أن أثبت اتقانه التام لأصول الرسم الكلاسيكي.

في غمرة الفوضى الأدبية والفكرية التي تعيشها بيروت، وفي مناخ الهزيمة السائد، هجمت الشعوبية الثقافية هجمة شرسة ومن منابر يفترض أنها منابر وطنية. واستطاعت باسم الحداثة وتحت لواء الحداثة، أن تؤلف أكثر من «مافيا» ثقافية، متعارضة ظاهراً، ولكن متفقة من حيث الجوهر تمام الاتفاق.

وهذه «المافيات» التي ترتدي حلة الحداثة هي «مافيات» طائفية في الأساس ولاؤها الداخلي شيء وولاؤها الخارجي شيء آخر. ولكن المعول عليه في النتيجة ليس الشعار بل طبيعة تكوين «المافيا» وواقعها وممارستها. الحداثة حضارة ورقي ولذلك لا يمكن لمن يضطلع بهذه المهمة التاريخية الجليلة أن يتظاهر في زقاق ضيق من

أزقة التاريخ ضد المجرى العام لهذا التاريخ.

ولكن في بلادنا، حيث يفقد الإنسان القدرة على الدهشة، يمكن توقع أي أمر، ومن هذه الأمور الواقعة رفع شعارات «الحداثة» من قبل جماعات غارقة في التخلف!

أزمنة بكى فيها الشعر!

من أطرف ما يرويه أحد الشعراء الأجانب أنه زار يوماً قرية نائية بصحبة فرقة مسرحية وفيها تعرف إلى شاعر دعاه للمبيت عنده طيلة فترة عمل الفرقة المسرحية في القرية. وكان الشاعر الضيف يعرف من قبل أن مضيفه كشاعر أردأ من عليها، ولكنه وجد أن المجاملة تقضي بقول كلمة خير فيه أمام والدته، إذ لا شيء أفرح للأم من كلمة طيبة تقال في ابنها. وصدف أنه حين كان يودعها لم يكن معهما أحد في الغرفة، فقال لها أن ابنها شاعر تقدمي جداً، وأنه مع الحداثة، وهو دائماً يحاول أن يتجاوز نفسه. ولشد ما كانت دهشته كبيرة حين قاطعته الأم قائلة بحزن:

ـ قد يكون تقدمياً ولكنه بلا موهبة. قد يكون ساعياً وراء الحداثة، ولكن الحداثة في الصين وهو هنا. قد يحاول تجاوز نفسه ولكنه يراوح محله. قد يحاول في اشعاره معالجة مواضيع عصرية ولكني لا أفهم حرفاً واحداً منها، واعتقد أنه هو نفسه لا يفهم. حين بدأ ابني يتعلم نطق كلماته الأولى التي لم يكن بالإمكان حتى فهمها يومئذ، كنت أسر بشكل لا يوصف. يقال أن عقل المرأة في طرف ثوبها، ما دامت جالسة فهو معها، لكن يكفيها أن تنهض حتى يتدحرج عقلها ويسقط على الأرض، وهكذا ابني: ما دام يجلس إلى المائدة يتناول طعامه فأنت تراه يتكلم بشكل طبيعي،

وقد تكون حكاية المسافة بين طاولة الطعام وبين طاولة الكتابة التي وردت في كلمة والدة «الرفيق» إلى الشاعر الضيف هي الجديرة بالاهتمام. فعلى هذه المسافة ينبغي أن ينصب جهد المنجمين والمحللين. إذ ما الذي يجعل هذا الشاعر يفقد تواصله مع البساطة والعفوية ويوغل في ما لا يفهمه هو بالذات؟ إن المسألة مسألة أمتار. على الطاولة الأولى كان الحديث سوياً معقولاً، أما على الطاولة الثانية فغرائب وعجائب. لماذا تبدأ «الطوشة» عندما تبدأ الكتابة، وما ضر لو كتبنا بدون عقد وبدون اصطناع حالة تنزيل كاذب؟ كانت الذريعة في الاستقالة من أوزان الشعر العربي أنها غير طبيعية، فهل أكثر المخلوقات الشعرية «الحديثة» طبيعية؟

وإذا كانت المسألة مسألة طاولات، فحبذا لو تم النظم على طاولة الطعام وجرى الاستغناء عن الطاولة الثانية!.

لكنه في طريقه من مائدة الطعام إلى منضدة الكتابة يفقد كل الكلمات البسيطة والعفوية، ولا تبقى عنده إلا الكلمات المصطنعة الباهتة المملة.

ويبدو أن أزمة هذا الشاعر كما تصفها أمه ليست أزمته الخاصة بل أزمة «شعراء» عديدين موجودين في بيئات وأوطان أخرى. إنها ظاهرة لا حالة فردية. فكم يصطدم أحدنا يومياً بنماذج شتى من هؤلاء الشبان المتواضعي الإمكانيات الشعرية والذين لديهم في الوقت نفسه رغبة حارة في أن يكونوا تقدميين أو طليعيين أو حداثيين. ولكن لسبب ما، والأسباب كثيرة، لا تتحقق رغبتهم. قد تكون العلة في فقر الموهبة أو الفطرة أصلاً. إذ ماذا ينفع الشاعر، أو الراغب في أن يكون شاعراً على الأصح، لو قرأ الشعر الانكليزي أو الإسباني أو الروسي كله، ولم يوجد في داخله مولد ذاتي قابل للتوليد الخصب الخلاق؟ قد تكون العلة في عدم تنمية الموهبة والتجرد للشعر (كما نتجرد للصلاة مثلاً)، قد تكون في عدم وجود بوصلة في النفس مهمتها فهم روح العصر، أو روح التجديد وأشكاله الجديدة المؤتلفة مع روح هذا العصر. فإذا لم يكن لهذه البوصلة وجود، فعبثاً تجري عمليات الزرع القسرية في وسائل الاعلام، وعبثاً تعطي أية فائدة.

ولا أدري ما الفائدة في الشعر أن يكون صاحبه تقدمي النزعة. ما الذي تفيده التقدمية كعلاج لفقر الدم الشعري؟ وإلى الذين يلهثون اناء الليل وأطراف النهار وراء شهرة زائفة مصطنعة نقول: إن شهرة بعض الشعراء قد تنشأ أحياناً عن ظروف خارجية لا علاقة لها بالشعر، فكم من شهرة جلبت قسراً وعسفاً، وكم من شهرة أساسها لا الاستحقاق الشعري بل السياسة والاعلام، ولكن ألا يجوز أن نسائل أنفسنا مرة ماذا يبقى في المستقبل غداة لا تنفع سياسة ولا يفيد حزب أو صفحة ثقافية؟

شهوة الحداثة

يعتبر هاجس الحداثة في الأدب والفن هاجساً طبيعياً واجب الوجود لدى الكاتب أو الفنان، ولكن توفر الهاجس لا يعني تحققه، فكثيراً ما تستقر الهواجس في منطقة التمني دون أن تغادرها إلى عالم الفعل. وتاريخ الحداثة الأدبية عند العرب في السنوات الخمسين الماضية خير دليل على ذلك. فقد ظلت الحداثة عند أكثر الذين ملأوا الدنيا ضجيجاً حولها، حديثاً تنظيرياً بلا أمثلة عملية، وحلماً رفرف في القلوب دون أن يرفرف في الكتب. وإذا رصدنا مناطق الحداثة الحقيقية في واقعنا الأدبي، والشعري بنوع خاص، رصداً دقيقاً بعيداً عن الهوى، لما عثرنا على الحداثة إلا لدى من تجاوزوا التنظير للحداثة، فأعطيت لهم!

ويلحظ مؤرخ الأدب العربي المعاصر نوعين من الحداثة: حداثة أدبية أصيلة تاريخية واكبت عمليات التحديث القومي التي هدفت ولا تزال تهدف، إلى يقظة العرب وعودتهم أمة فاعلة مؤثرة في مصائر المشرق، وحداثة هاربة من كل ما يمت إلى العرب والعروبة والتراث العربي بصلة. ولقد جرى تأسيس هذه الحداثة الأخيرة عند دعاتها على أن التراث العربي جثة بلا روح، وعلى أن التاريخ العربي كابوس مُرٌّ، أبرز حلقاته جلد الحرية واضطهاد الأحرار والمبدعين بل إن صورته عند هؤلاء ليست سوى صورة ليل طويل

لم تضئه إلا بضعة كواكب نيرة هم ابن الراوندي اليهودي وأبو نواس وقرامطة البحرين وزنج البصرة. من أجل ذلك كان «التجاوز» عند هؤلاء الدعاة المحدثين لا تجاوز الذات الذي يكثرون من الحديث عنه، بل تجاوز هذا التاريخ وما يمت إليه بصلة، ومن أجل ذلك كان الرحيل الروحي إلى الغرب وبناء الثقافة الجديدة بالمواد الفكرية التي أفرزتها تجربة الغرب، شرط الحداثة الأول!

ويعتبر صاحب «الثابت والمتحول» أفضل مثل لهذه الحداثة الأخيرة، وقد نفذ في كتابه هذا أكبر عملية ذبح على الهوية في تاريخ الفكر العربي، إذ كان يفرز الأدباء والمفكرين الأقدمين فرزاً شبيهاً بفرز متاريس الحرب اللبنانية: هذا منا فهو ناج ومجدد، وذاك منهم فهو إذن رجعي وثابت (مع أنه قد لا يكون ثابتاً أبداً). وإذا كان أدونيس كما وصفه يوماً عصام محفوظ في «النهار العربي والدولي»، بأنه «كاتب جرى تكليفه اثناء اشتغاله في مشروع مجلة شعر بمهمة ما في نطاق الأدب العربي بسبب معرفته به»، فإن سواه لم يكن أقل اضطلاعاً منه بمهام أخرى مشابهة. إلا يكاد مشروع الدعوة إلى «اللغة المحكية» يقول خذوني؟

وهكذا أفرز تاريخ الحداثة العربية نموذجين للتجديد: مجدد يجدد ببساطة وعفوية وصمت، كما الزهرة تنشر الطيب، كما الثمرة تعطي ثم تموت مفسحة في المجال أمام زهور وثمار بلا عد ولا حصر وإلى الأبد، ومجدد آخر يفهم التجديد ثأراً وكيداً وشفاء لغل قديم سابق، بل تنكراً لأبسط قوانين التجديد وأصوله كما هي في أي زمان وفي أي مكان.

واليوم إذ يعود الحديث على الحداثة، ينبغي من أجل نمو حداثة جديدة تاريخية حقاً، لا أخذ العبر من الماضي فحسب، بل أن نقف وقفة مصالحة مع مصطلحات الحداثة ومفاهيمها قبل أية وقفة

أخرى. فما هي الحداثة وما هي عناصرها؟ ما هو من الحداثة وما هو من سواها؟ ما موقفها من التراث وإلى أية حدود تنفتح وتنغلق من أجل البقاء في الاصالة، ومنعاً للوقوع في البدعة أو الموضة؟

ولعل أكثر ما نشكو منه في حياتنا الثقافية والأدبية تجاوزنا الدائم للمصطلحات والمفاهيم، مع ما يرافق ذلك من فقدانٍ للفكر العلمي، وسيطرة لأسلوب قصيدة النثر حتى على المقالات والبحوث التي يفترض أنها تقييمات لا شعر منثور. وما لم يعد النقد العلمي الفظ الغليظ القلب الصداع لممارسة مهامه فستظل مقولة الحداثة لدى البعض شهوة لا واقعاً، وإحباطاً لا فعلاً.

الحداثة والاغراب

روى الدكتور رفعت السعيد، وهو كاتب مصري تقدمي، أن مجلة ثقافية تصدر في بيروت أرسلت لخمسة من كبار مفكري مصر، وله بالذات، مجموعة من الاسئلة تطلب عليها إجابة. ويروي رفعت السعيد بقية الحكاية كما يلي:

«قرأت الأسئلة فلم أفهم لا المطلوب ولا حتى الموضوع. أعدت القراءة دون جدوى. وأحسست بألم من يستشعر نقصاً حاداً وقررت أن أعيد تثقيف نفسي بشيء من الجدية ما دمت بهذا القدر من الجهل. ثم إذا بي اكتشف أن المفكرين الخمسة الآخرين عجزوا هم أيضاً عن مجرد فهم المطلوب. أعدنا الأسئلة للمجلة آسفين. والغريب أني التقيت فيما بعد «بالأستاذ» الذي أعد الأسئلة فإذا بالفكرة في رأسه واضحة وبسيطة شرحها لي بالفرنسية أولاً ثم ترجمها عربياً».

ويتساءل رفعت السعيد بعد ذلك: لماذا الاغراب ولماذا لا نقول كلاماً مستقيماً مفهوماً؟ ويجيب بأن الاغراب مأساة تضاعف وجودها مؤخراً فحتى الذين يتصورون أنهم يفهمون، يقرأون فلا يفهمون. فهل هي محاولات مبتسرة وغير متقنة لنقل تركيبات لغوية أجنبية إلى التركيبة اللغوية العربية المعقدة بذاتها، أم هي محاولات غير ناضجة لترجمة مصطلحات هي بطبيعتها تحتاج لكي تترجم صحيحة فهماً

للغتين وللفكر العالمي، أم لعلها فوق هذا كله تعبير عن أحساس فج بالتفوق ينسكب على الورق بتركيبات تريد عن قصد أن تكون غير مفهومة لكي تبدو متعالية وعميقة؟

ويورد رفعت السعيد بعد ذلك جملة ملاحظات أخرى:

- إن موجة الاغراب بدأت في لبنان ثم امتدت إلى المغرب فإلى أقطار عربية أخرى.

- إن التطلع إلى الحداثة في شتى مجالات الأدب والفن أمر مشروع ولكنه كي لا يكون محض «موالسة» على حد تعبير رفاعة رافع الطهطاوي يتعين أن يكون انتقاءً موضوعياً مرتبطاً باحتياجات واقعية في أرضنا العربية، أي بتطلعات الأمة وممكناتها.

- إن أمور التحديث في البلدان العربية سارت في البدء سيرها الطبيعي، لكن الأمور تأتي دوماً باضدادها في هذه المنطقة من العالم، فإذا أيامنا الأخيرة تشهد محاولات للتغريب ليست في ذكاء وأصالة وعمق ما فعله رواد التحديث الأول، وإذا بمحاولات النقل عن الغرب تحيل الكثير من الكتابات العربية مسخاً مشوهاً لا هو بالعربي ولا هو الأعجمي، وإذا بكتب وأفكار تخرج في بريق مؤلم لعله يشبه أكثر ما يشبه «سيدات النفط» إن جاز التعبير. فالمظهر يكتسي بآخر مستحدثات العصر من أدوات ومعدات وماكياج وملابس وحلي لم تصبح بعد في متناول الباريسيات، أما المخبر فجهالة وفجاجة لا حد لها.

- إن للتحديث شروطه ورجاله التاريخيين، فمن غير المعقول أن يحسب مجرد نقل أو ترجمة عشوائية لأي شيء، ومن غير المعقول أن تضطلع به فئات غير عقلانية بطبيعتها تبهرها أية صرعة فتعود بها لتغرسها عنوة وعندما لا تنغرس تأخذ هذه الفئات بالصياح: إن العرب متخلفون ورافضون للحضارة، ففي فرنسا والغرب يعتبر هذا النمط من الكتابة حديثاً فكيف لا نأخذ به؟

ـ فقـدان التفكير العلمي وروح البحث العلمي لـدى الـذين يكثرون من الحديث عن الحداثة في بيروت. أشخاص وجدوا في شعار الحداثة نعمة من عند الله. قل ما تشاء فهو حداثة. مـن زاد هلوسة ازداد حداثة. وهكذا نشأ في بيروت وسواها جيل لا ضوابط في العقل أو المخيلة عنده، جيل يكتب في شتى مجالات المعرفة الإنسانية كما لو أن موضوع الكتابة قصيدة نثر، والطريف أنه ما أن يخرج كتاب «حديث» إلى السوق حتى تستنفر «الحداثة» أقلامهـا وتستمر «زلغوطة» التقريظ أشهراً.

وهكذا إذا استمر الإمعان في الاغراب، والتوغل في الحداثة، فسوف يأتي وقت تفقد فيه الكلمة ميزتها الأساسية، أي كونها أداة تفاهم وتواصل بين الناس.

ثعالب الحداثة

من السهل التنظير للحداثة ولكن من الصعب انتاجها. من السهل أن لاتفارق كلمة الحداثة فمك أو قلمك فيظن الناس أن الثمار وفيرة عندك وأن التجديد في أوجه. ولكن من الإحراج الشديد أن لا يكتفي الناس بنظرياتك ويطلبون عليها نماذج تطبيقية. فعندها ماذا لديك لتقدمه لهم؟

وأكثر الذين يتغنون بليلى الحداثة ليس بينهم وبينها مراسلات حقيقية. ولو أدلى هؤلاء بمستنداتهم، أي بكتاباتهم التطبيقية للحداثة لا بتنظيراتهم، لتأكد أن الصلة بينهم وبينها لم تنعقد أصلاً، وأن ليلى معشوقة مظلومة، ولا علم ولا خبر.

لا أذكر مرة أنني قرأت لبدر شاكر السياب أو لسواه من التاريخيين حديثاً أو كتاباً تنظيرياً في الحداثة، بل قرأت له ولسواه من التاريخيين أعمالاً حديثة، أي أصيلة. أما الذين يملأون الدنيا نظريات عن الحداثة، أصلها وأصولها وكيف تتحقق، فيشبهون أولئك الفتيان الذين عادوا مرة من نزهة في إحدى الغابات ومعهم ثعبان زعموا أنهم قتلوه. كانوا يصرخون بأعلى أصواتهم: قتلنا الثعبان. بينما الذي قتله فعلاً كان فتى آخر لاذ بالصمت ولم يتظاهر ولم يصرخ.

والذين يكثرون من الحديث عن الحداثة، ولا حداثة، يشبهون

أيضاً ذلك النحوي القديم الذي مات وفي نفسه شيء من «حتى». لم يتمكن، رحمه الله، من تأصيل «حتى» التأصيل الكامل الشامل فمات والحرقة في قلبه.

ومن الطبيعي لدى من يكثر التنظير في موضوع ما أن يخطىء وأن يتناقض، فكثرة الكلام كما تقول الكتب المقدسة، لا تخلو من معصية. ولو حاول أحدنا أن يرصد شروط الحداثة لدى «محدث» واحد، لظفر بأكثر من مئة وجه للحداثة، لا يشبه أحدها الآخر.

ويبدو أن من يدعي التوغل في الحداثة، لم يتوغل إلا بالإعجاب الساذج بقيمة أدبية لا تليق إلا بالكبار. لقد طرب فقط لمجرد ذكر اسمها، أي الحداثة، وظن أنه إذا ردده، خضعت له وحصل على وكالتها محلياً. ويجب الاعتراف أن الكلمة جذابة فعلاً ويستخف المرء الطرب عندما يتصور نفسه بين أحضانها، ولكن ما أبعد الحلم عن الواقع أحياناً.

وإذا شككت في مثل هذه الحداثة يعرض عليك مستنداته: أربع كلمات في كل صفحة والباقي بياض. القصيدة الفذة الخارقة ١٢ كلمة، والبيت الشعري كلمة واحدة. وإذا لم تقتنع بأن هذا يؤلف شعراً عربياً حديثاً أحالك على ناقد كريم يعرف الجميع كيف كتب وكيف نشر.

ولكن مقابل هؤلاء، هناك واصلون حقيقيون يصمتون ولا يكثرون من الكلام. وكلما ازدادوا حداثة وأصالة ازدادوا وداعة وابتعاداً عن التنظير والرغبة في الشهرة. أما الذين لم يذوقوا يوماً نعمة العلم اللدني فيقولون للناس أنهم في حوار دائم مع سدرة المنتهى.

وإذا تحدث الواصل فعن الأصيل لا عن الجديد. إن الجديد الذي يبنى على الإبهار والإغراب والصرعات هو شأن دور الخياطة والأزياء لا شأن الشاعر ولا شأن الأديب. إن كريستيان ديور أو

بيار كاردان هذه السنة، كما قال أحد الشعراء، ليس كريستيان ديور أو بيار كاردان السنة الفائتة. إن الشاعر يأتي ليكون شاعراً فحسب، لا ليكون شاعراً على الموضة، ولكن لأنه شاعر، فهو «غير شكل».

وقد يكون من المجدي إذا أردنا تقصي أسباب الإفراط في رفع شعار الحداثة عندنا، بمناسبة أو بدون مناسبة، رصد منطقة النفسيات عند رافعي الشعار لا رصد أية منطقة أخرى. فالشعار قد يخفي عجزاً، أو يتضمن شهوة وحتى كيداً، ولا يعبر اطلاقاً عن واقع الحال، إنما جرى اعتماده لرواجه وجاذبيته أو نتيجة «لحسابات» في ذات الشخص. ومشهورة في بلادنا شعارات الطليعي الذي ليس طليعياً، والتقدمي الذي سرق من التقدميين بضاعتهم، والاشتراكي الذي ليس اشتراكياً.

ولأن النقد الأدبي عندنا لا يستخدم علم النفس ولا السوسيولوجيا في أبحاثه، ولأنه بات نوعاً من قصيدة النثر، وهي أعلى مراحل الحداثة كما هو معروف، فإن الثقافة العربية ستظل عرضة لعمليات السطو والانتحال والإدعاء والاحتيال، وسيظل كرم الأدب كرماً سائباً يسرح فيه متطفلون غرباء عن روح الأدب والشعر، متطفلون لا تختلف أساليبهم وغاياتهم عن أساليب وغايات أي عضو في أية مافيا.

في المبادىء

ظاهرة الشعر الحديث من أنبل الظواهر في حياتنا الأدبية المعاصرة، كما في حياتنا القومية على حد سواء. إنها دليل على يقظة الأدب العربي وتجدده وتطوره، كما هي دليل على أن الأمة العربية تستيقظ من نومها وتستجيب لنواقيس العصر.

ولكن هذه الظاهرة، كأية ظاهرة ايجابية أخرى، لا يمكنها أن تحتفظ دوماً بالطهر أو النقاء أو الصفاء، ولا بد من أن تتعرض لعمليات تستهدف تشويهها، أو التشبه بها، أو اغتصابها أو ادعائها دون وجه حق.

وفي السنوات الأخيرة شهد الشعر الحديث أكثر من عملية استهدفت «تطبيع» العلاقات بينه وبين ما لا يمت إلى الشعر أو الحداثة بأية صلة.

ومع الوقت بدا نادي الشعر وقد خلعت أبوابه ونوافذه وسرقت اختامه، وتسربت بطاقات عضويته حتى لمن لم يقدم لمعة شعرية واحدة. ولأن هذا النادي الآن قد هجرته الشعراء أو جرى تهجيرهم منه، فقد أحببت أن أقف على هذا النادي كما كان يقف القدماء على الأطلال لأذكر ببعض البديهيات والحقائق التي أرى أن لا شعر بدونها.

أول هذه الحقائق أن لكل أمة شعرها الخاص وطرائقها الشعرية الخاصة. وهذه الخصوصية الشعرية هي وحدها الطريق إلى الشعر ولا طريق سواها.

ثاني هذه الحقائق أن هناك نثراً، وأن هناك شعراً، وبخاصة في نطاق اللغة العربية. فما من لغة في العالم فيها هذا التمييز أو هذه الحساسية الفنية بين الشعر والنثر كاللغة العربية. وعبثاً نحاول أن نولد الشعر بواسطة النثر البارد المثلج الذي لا يحتوي نبض الشعر. ولا يعني ذلك أننا نعتبر أوزان الخليل بن أحمد نصوصاً مقدسة فهو نفسه لم يزعم لها مثل هذه القداسة وكل ما فعله ذاك العبقري، الذي ننظر إليه اليوم كرجعي، أنه وجدها فجمعها وقننها، كما أن تاريخ الشعر العربي ينبىء بما لا يقبل الجدل أن باب الاجتهاد بشأنها كان دوماً مفتوحاً.

ثالث هذه الحقائق أن لا شعر عربي بلغة عربية ركيكة، وأن لا تجديد في هذا الشعر إلا لمن اتقن اللغة العربية وشرب من تراث العرب والمسلمين حتى الثمالة. ولا شعر إذا لم يكن الشاعر يتنفس الشعر، ويهذي به، وينقطع له، ويهمهم به في كل آن، ويلتصق به كما يلتصق الألِف بإلفه. ومن العبث أن نترقب نزول الشعر علينا من دواوين سان جون برس أو اليوت أو سواهما، فهذه تفيد الشاعر العربي كثقافة ولكنها لا تصنع منه شاعراً. كما أنه لا شعر والتنظير للشعر هو سيد الساحة، لا الشعر ولا الحرائق الشعرية التي تلتهم القلوب والضمائر. ومن الجنون أن نفكر بالانتماء إلى نادي الشعر وتجربتنا الكتابية أو الروحية ضحلة. ومن الجنون المطبق الذي لا يعرف ولو فترة افاقة واحدة أن نعتقد أن العلاقات العامة أو الخاصة كافية لأن تجعل منا شعراء. إن المجاملة تذهب جفاء، ولا يبقى إلا الشعر.

رابع هذه الحقائق أن التجديد حق، وأن الشعر مغامرة، وأن التجارب الشكلية من الحقوق التي لا جدال فيها. أننا نحن العرب

في اطار التعامل مع الحضارات والشعوب الأخرى، آخر أمة يحق لها أن تتحدث عن الأجنبي أو الوافد أو الغريب لأن حضارتنا العربية الإسلامية حضارة انفتاح وتأثر وتفاعل قبل كل شيء.

ولكن الانفتاح شيء، والانسحاق والموت بالسكتة القلبية أمام الأجنبي، شيء آخر. عندما تكون البوصلة واضحة أمامنا، وهي انعاش الذات، فلا بأس بتناول الدواء المناسب ولو كان مصنوعاً في بلد العدو.

أما التجارب فهي من حق الجميع ولكن يبقى من علامات نجاحها أن يضطلع بها القدير الخبير العبقري المتمكن المشهود له بالبارع من الشعر وعندها تكون تجربته ريادة وإضافة ثمينة، بل إن التجربة تكون هنا، حتى ولو فشلت، ناجحة لمجرد أن نفساً عظيمة قلقة غادرت الدعة والمألوف والمعتاد لترتاد بحر الظلمات والأخطار.

آخر هذه الحقائق أنه قد آن الآوان لإعادة الاعتبار لمصطلح المعاصرة واعتبار مصطلح «الحداثة» مصطلحاً مشبوهاً. لقد عبىء مصطلح الحداثة بعقدنا وتخلفنا وتشرذمنا وباطنيتنا ورجعيتنا أكثر مما عبىء بروح الحداثة الحقة حتى غدا في نظر النخبة نزعة انحراف لا نزعة تقدم، وفتنة وانشقاق لا ثورة. أما المعاصرة فمصطلح طبيعي قبل كل شيء. وفي الوقت الذي نؤكد فيه انحيازنا الكامل إلى الجديد والتجديد نرفض أن ننظر إلى التراث العربي والتاريخ العربي على أنهما مقبرة، ونرى كما كان يرى الشيخ أمين الخولي أن أول التجديد فهم القديم واستيعابه وتمثله.

شجون الشعر

لم يكن الشاعر في شتى حقب التاريخ العربي يجد التكريم الذي كان يجده دوماً في العصر الجاهلي فقد أتت أزمنة كان تعاطي الشعر فيها يغض من كرامة الرجل وينقص من قدره.

وقد روى شكيب ارسلان في كتابه عن أحمد شوقي حديثاً يتعلق بانصرافه عن الشعر إلى النثر. قال: سألني مرة إبراهيم المويلحي: أيهما أفضل عندك: النظم أم النثر؟ فأجبته: لا مقايسة عندي بينهما: إني أفتخر أن أكون كاتباً، واستحي من أن أكون شاعراً.

ويذكر أمين نخلة أنه بقي في بعض البلاد العربية إلى وقت قريب شيء من هذا الازدراء للشعر والتهاون بأهله: «وإني هيهات أن أنسى يوماً كان لي في إحدى مدائن الخليج وقد أعرض عني في مجلس القوم رجل لا يكاد يعرف قراءة ولا كتابة إلا أنه من ذوي الثروة المعدودة. أضرب الرجل وصد لقول بعضهم عني في المجلس، وهو يريد توقيري وتعظيم قدري في الحاضرين: هذا شاعر وابن شاعر». .

ويعلق أمين نخلة على هذه الواقعة: «فيالله! كم في بلايا الشاعر بالشعر من غصص لا تسكن. فكأنه لا يكفيه فرط الإحساس ولا فرط التفكير، ولا نحت القوافي من معادنها، حتى

يبتلى أيضاً بحسبان انتسابه إلى الشعر معرة ومسقطة له من العيون».

على أن ما كان في الأمس، أو بعضه، معرة ومسقطة من العيون، بات اليوم هدفاً لا يتخلى عنه حتى من لا علاقة له بالشعر، فهو يلهث خلف لقب الشاعر دون أن يمل ودون أن يصل معاً.

كان الشعر فرط احساس وفرط تفكير ونحتاً للقوافي من معادنها، وكان رؤيا وتجربة ومعاناة وموسيقى، وكان بلوى ابتلي بها شخص مرهف فنان، فلم يعد كذلك، بل ابتلي الشعر نفسه بمن يرتكب الاثم بحقه بلا رادع ولا وازع.

وكان الشاعر عبر العصور فناناً تبرز في شعره عبقرية لغته وعبقرية أمته، ولم ير الشاعر يوماً إلا متجلبباً بالفن. ولكن هذه الصورة البهية للشاعر والشعر تكاد تفارق زماننا الحالي فأنت تقرأ شعراً ولا تقرأ شعراً، بل أنت لا تقرأ لا شعراً ولا نثراً، ولا تجد نفسك إلا كأنها أمام أنواع من الأعشاب الطفيلية الغبراء التي تنمو في بعض البراري والقفار والتي لا أثر لها حتى في كتاب المهملات.

ويرافق انعدام الموهبة إرهاب وجنون وأساليب لزرع النفس شبيهة بأساليب العصابات، ويختلط الارهاب والجنون باشتهاء الشعر والعجز عن توليده في نفس الوقت، ويتم كل ذلك في غيبة شبه مطلقة للنقد، والشعر العربي مصلوب، وحوله نقاد ثرثارون متواطئون لا يملون من اصدار الاحكام حول الشعر والحداثة.

يروي رسول حمزاتوف في كتابه «داغستان بلدي» حكاية عن سائس داغستاني من منطة كونزاخ الحزبية في داغستان يدعى ميخائيل غريغوريفيتش حسنوف. والحقيقة أن اسمه لم يكن ميخائيل بل محمد، عاش في مكان ما اثناء الحرب الأهلية ثم عاد إلى مسقط رأسه في داغستان ميشا أو ميخائيل وليس محمد. لقد استبدل هذا

الداغستاني العقائدي جداً اسمه الأصلي باسم آخر. وعندما عرف والده بهذا التبديل الذي طرأ على اسمه جنّ، فقال له: «ثكلتك أمك! مع أني أنا الذي اعطيتك اسم محمد، فهذا الاسم أصبح ملكاً لك تستطيع أن تتصرف به كما تشاء. ولكن من سمح لك أن تمسني؟ من سمح لك أن تستبدل غريغوري بحسن؟ أنا أبوك وما زلت على قيد الحياة وأريد أن أبقى وأنا حسن» (داغستان بلدي صفحة ٣٢).

يرى رسول حمزاتوف، وهو شاعر تقدمي كما هو معروف، أن بإمكان المرء أن يكون عقائدياً جيداً دون أن يغير اسمه. ونحن نرى كذلك أن بإمكان العربي أن يكون شاعراً جيداً من غير أن يضحي بأشكاله الشعرية الخاصة، أو من خلال تطويره لها أو ابداعه أشكالاً جديدة تتلاءم مع تقاليد الشعر العربي واجتهاداته. كما نرى أن من المستحيل للعربي أن يكون شاعراً حسب تقليعات الأجانب أو مذاهبهم في الشعر. بل إن أول علامات فقر الدم الشعري عند طالب الشعر هو احتذاء النماذج النثرية الأجنبية بحجة عصريتها وقِدَم ما لدى قومه. فمثل هذا الهرب إلى مثل أصحاب تلك الصرعات الأجنبية العابرة يحكمه المثل المصري المشهور: «وقع المنحوس على خايب الرجا»..

وقديماً كان للشعر هويته القومية، وكان الشعراء يفتخرون بهويتهم وبأصولهم!

الغموض في الشعر الحديث

من حق الشاعر أن يحلّق في سماء المعاني الخفية ما شاء تلافياً للوقوع في أسر الابتذال والرتابة والعادية. فالشعر يتطلّب الرؤيا، والشعر نافذة تطلّ على المطلق وحالة لا يمكن إخضاعها للعقـل والنظر البارد. ولكن ليس من حق الشاعر أن يسرف في التعقيد وتداعي الصور المبهمة المستعصية تماماً على الفهم إلى الحدّ الذي تصبح فيه القصيدة فاقدة وحدتها العضوية أو خالية من كل معنى.

إن هاجس البحث عن الطريف والجديد هاجس طبيعي عند الشاعر وعند الفنان، وكذلك الرغبة في الابتعاد عن المعنى المتداول، ولكن الايصال يصبح مشكلة معقدة ومضنية عندما يجد القارىء نفسه لا أمام الغموض الفني الذي يشفّ ولا يحجب، بل أمام الابهام الأبكم الذي يسمح بالظن بأن الشاعر ليس مالكاً تماماً عنان عواطفه وأخيلته، إنه ليس في (صحو) الغيبوبة الشعريـة بل في ضلال الطريق وقلّة الزاد.

هنا من المفروض أن يجهد القارىء نفسه كي يكشف مغازي الشعر ومقاصده، ومن المفروض به أيضاً أن يغـوص في أعماق الشاعر، فربما أسرف هذا الأخير في الخيال، وربما عجز اللسان عن النطق بما هو بيِّن في الجنان، كما كان يقول الإمام الشافعي. ولكن ثمّة قرائن لا يجوز إهمال دلالتهـا. فعنـدما ينقطع الاتصـال بين

القارىء والشاعر انقطاعاً كاملاً ويتكرر ذلك مراراً، من حق القارىء عندها أن يشتبه بأنه أمام عجز فني وضعف في ملكة الشعر. إذ ما هذا الغلوّ في التعقيد والإبهام غير المبرّر إلاّ بالخوف من العادية؟ ومن حق القارىء أمام إسراف الشاعر في رحلاته الغامضة غموضاً مطلقاً وإمعانه في الإبهام الكلي، أن يتجاوز مرحلة الشبهة بالعجز الفني إلى حدّ اتهام الشاعر بالتزوير والزيف والشعوذة.

في موضوع الغموض في الشعر الحديث، هناك شاعران لا شاعر واحد: شاعر غامض تلافياً للمعنى المعتاد والمألوف، وشاعر غامض عامداً وموهماً بأن ما يعطيه هو الإبداع. الأول قلق على ذاته وعلى شعره، وهذا القلق مشروع طالما أنه يمكن (تتبُّع) الشاعر و (رصد) معانيه الخابية الأضواء. أما الثاني فشاعر ذو مخيلة سائبة لا انضباط لها ولا ضابط، مخيلة غير متوازنة لا يراقبها أحد، وحرة ولكن بالمعنى الفوضوي للكلمة الذي لا يمكن أن ينتج شعراً.

الغموض وتجديد المعاني كانا دوماً صفتين ملازمتين لعملية خلق الشعر لأن كل شاعر يحس برغبة حادّة في أن يخلق لغة جديدة تماماً، لغة تملك القدرة على التعبير المباشر، أو يحسّ بالرغبة في العودة إلى المنبع، إلى أعماق لغة قديمة لم يبلها الاستعمال، ولها قوة سحرية.

الغموض من مستلزمات الشعر ومن أشيائه الجوهرية. هل هناك شعر وليس في ثنايا الكلمات ما يغوي ويوحي ويدل؟ هل هناك شعر والخيال مقيّد؟ إن الغموض الذي يلوّن الشعر ويغنيه بالرؤى والأطياف، والذي يتلاعب بعملية الخطوط والألوان، أو يؤلّف بُعداً معيناً، لهو من طبيعة الشعر ومن طبيعة الفن نفسه. والشاعر الأصيل الذي يقيم في بستان الشعر مواجَه باستمرار بمثل هذه

الأسئلة: كم أهب وكم أمنع، كم أحجب وكم أبين، كم أسكت وكم أتكلم..

ليس فناً ما تستطيع أن تلتهمه بلحظة واحدة، وليس شعراً ما يمكن الإحاطة به بومضات، بل ليس من الجمال في شيء من يهبك سريعاً ما لديه من جمال، فالشعر، كالحب، هو فنّ الهبة، ومن طبيعة الهبة أن تكون مغلّفة بالأسرار.

ولكن الغموض شيء والتعمية شيء آخر. الغموض من الشعر، ولكن التعمية مفسدة له ومعطلة لمعادلاته وكيميائه. التعمية هي أن يسدل الشاعر الظلام بقصد التضليل، هي أن تضبطه بجرم التدليس الشعري المشهود. إنه يريد أن يوهم القارىء بحرارة مزوّرة بينما هو في (صحو) الشعر لا في سكره. التعمية هي بناء الشعر بأية مواد تتداعى إلى ذهن الشاعر، بأية ألفاظ وكلمات وصور تزيد القارىء شكاً بعقله، أو بهذا الذي يقرأه. القارىء لا يفهم حرفاً مما يقرأ. يتساهل في البدء لأنه يحسب أنه أمام الجديد فمن أجل الجديد يجب التضحية لا بالخليل بن أحمد الفراهيدي وحده بل بكل علماء البصرة الأجلاّء. ولكن القارىء يستبدّ به اليأس بعد رجاء ويترحّم على الأقدمين الذين عرّفوا الشعر بأنه الكلام الذي يدلّ على معنى. الشاعر «الكيميائي» وقد بلغه ما قاله القارىء، ينعت هذا الأخير بعدم الفهم، وبالجهل «بالحداثة» و«التجاوز» ويقول بأن مهمّاته كشاعر جديد أن يخلق القارىء الجديد أيضاً!

أُعطي الغموض تبريراً للكثير من الشعر الرديء المصطنع المنغلق الذي لا تجمعه فكرة منسجمة ولا عاطفة متجانسة، ووقع في إغراء السهولة وطرح جانباً كل الضوابط والقوانين والأصول، ولم يخلق ما يحلّ محلّها.

كان اليوت يقول: لا حرية في الشعر لمن يريد أن يتقن عمله. الشعر الجديد عند اليوت لا يتخلّص من القواعد القديمة لمجرد

التماس السهولة أو ابتغاء الفوضى وإرسالاً للنزوات بل لأن القواعد صارت غير ملائمة لطبيعتنا الفنية وأحوال حضارتنا وصارت متنافية مع دواعي صدقنا وأصالتنا وإن لم تكن كذلك حين اتبعها السالفون.

من حقّ الشاعر أن يعيش أنفاس عصره، وأن يجدّد ما شاء له التجديد، ولكن ليحذر من التجديد الظاهري الذي لا روح له ولا أساس والذي هو في تكييفه الصحيح تقليد لا تجديد. المتلمس لطريقة سان جون برس والمتتبع لأسلوبه وصوره خطوة خطوة يمارس فعل التقليد ولا يجدد في شيء. بل هو الوجه الآخر لمن يقلّد البحتري وأبا تمّام، هذا كي لا نذكر من يقلّد سان جون برس بلغة الشريف الرضي وتعابير الملل والنحل القديمة. قد تكون هناك ظروف موضوعية بحتة مستقاة من واقع مجتمعات الغرب فرضت منحى الإبهام الحالِك وجعلت الأشكال الهندسية والأسهم المضادّة تنتقل إلى منطقة الشعر، ولكن ما هي أسباب نزولها لدى بعض شعراء البداوة عندنا، وهل من الطبيعي الانتقال من مرحلة البداوة إلى مرحلة الانحلال؟.

التعمية مأخذ فني وعيب ينتقص القيمة الجمالية للشعر، أما الغموض الشفّاف الجميل فهو لعبة الشعر كله.

لا شعر بلا غموض، ولكن قد يوجد الغموض ولا يوجد الشعر!

أثر مجلة شعر

قال كاتب في فقرة من مقالة له قبل أيام أنه رد على الكاتب الفلاني في الصفحة كذا من مجلة «شعر».

وقرأت لكاتب آخر يقول، في موضع الافتخار، أن اسمه ورد في الصفحة كذا من مجلة شعر، المجلد السابع، العدد التاسع.

وكنت قرأت قبل سنوات حواراً مع اعضاء أسرة مجلة «شعر»، وكانت قد توقفت عن الصدور بدعوى اصطدامها بجدار اللغة العربية إذ منعها من احداث الحداثة المرجوة، أجمعوا فيه على أن الشعر العربي مؤلف من قسمين: قسم قبل مجلة شعر، وقسم بعدها. كان الشعر العربي قبل مجلة «شعر»، كما قالوا، في حالة انحطاط فظيع، فجاءت المجلة ونقلته إلى نور الحداثة، وإذا كان هناك أي لمعة عصرية في الشعر العربي الحديث فمرجعها مجلة «شعر».

وبلغ الأمر بالشاعر يوسف الخال، صاحب المجلة، أن كتب مرة في مجلة «الفصول اللبنانية» الصادرة عن دير عوكر: «إن بدر شاكر السياب لم يكن من الحداثة المرجوة في شيء قبل أن تغربل مجلة شعر مجموعته أنشودة المطر وتنشرها له في عام ١٩٥٨»، دون أن يسمي الشخص الذي كلفته المجلة بغربلتها، أهو هو أم شوقي أبي شقرا مثلاً، ودون أن يكون مطلعاً بالطبع على رأي آخر موجزه أن

صلة بدر بمجلة شعر هي في نظر الكثير من الدارسين أحد خسوفاته الشهيرة!

ولا يقتصر تمجيد دور مجلة «شعر» على كاتب كتب فيها أو شاعر جرب على صفحاتها وشارك بخميسها فاندثر الآن، ولا على اعضاء أسرتها السابقة. بل كثيراً ما يأخذ بعض النقاد بدورها «الكبير» كبديهة من البديهيات أو مسلمة من المسلمات، مع أنه يفترض بالناقد تمحيص ما هو شائع ولا تشيع الحقيقة الخالصة البريئة فيه.

إننا لا نريد أن نغمط أحداً حقه، ولكننا نشكك في كون مجلة شعر كانت «حدثاً» أدبياً في الحياة الأدبية العربية المعاصرة، وأنها أحدثت خضة في زمانها أو في ما تلاه من الأزمنة على النحو الذي أحدثته مجلات أدبية تاريخية «كالرسالة» لأحمد حسن الزيات، أو «الكاتب المصري» لطه حسين أو «السياسة» للدكتور محمد حسين هيكل ولطفي السيد وطه حسين وآل عبد الرازق أو «السائح» مجلة الرابطة القلمية بنيويورك، أو «المكشوف» التي كتب فيها الياس أبو شبكة وجيله، أو «الآداب» وسواها.

هذه المجلات انشأت تيارات وأحدثت تأثيرات هائلة في زمانها وفي الحياة الأدبية العربية المعاصرة، فما الذي فعلته مجلة شعر، وأية بوصلة للحداثة كانت بوصلتها؟

اعتبرت مجلة شعر أن الأدب العربي، قديمه وحديثه، صحراء قاحلة، وأن الحضارة العربية جثة أو اسطورة. أما الخير كل الخير ففي الأدب الأميركي والأدب الأوروبي، إذ في ظل هذين الأدبين يمكن للعرب أن يبنوا قيماً أدبية وروحية حقيقية، أما القيم الأدبية والروحية التي عندهم فقيم بائدة متخلفة. ولا يستطيع العرب أن يصلوا إلى هذه القيم الجديدة إلا بتمثل الغرب وشرب أفكاره،

وكلها أفكار روج لها الدكتور شارل مالك طيلة تدريسه للفلسفة في الجامعة الأميركية ثم انتقلت منه إلى مجلة شعر.

وهكذا مثلت مجلة شعر دور المنشق لا دور الثائر، دور الخارج لا دور الطليعي المنتمي إلى تراثه أو المؤسس أو الباني. وظلت طيلة حياتها القصيرة تقدم تنويعات على هذه الأنغام فبدت كأنها مجلة جالية أجنبية أكثر مما بدت صوتاً طليعياً في الأدب العربي الحديث. وانحصر تأثيرها بالتالي في حلقات ضيقة مقفلة مكبوتة كأنما هناك «مشكلة» بينها وبين الجمهور. أما الحداثة الأدبية العربية الحقة فكانت تبنى، ولو ببطء أو بتعثر، في منابر أخرى، ولكن بمواد فكرية أكثر أصالة والتصاقاً بالبيئة وما يناسبها. ومن يقرأ مجلة شعر يشعر أنه في مقام الترجمة لا في مقام الإبداع في حداثة الشكل والعين لا في حداثة الفكر والروح. وتمتلىء صفحات المجلة بمحاولات يائسة لزرع صرعات الغرب وغراباته، وتبدو الحداثة فيها اغراباً وابهاراً ومحض موالسة.

واستمرت المجلة الأنيقة الإخراج والورق والطبع تعاني من غربة رافقتها طيلة حياتها، وعندما اشتدت عزلتها، وقوي ارتياب الآخرين، كل الآخرين، بها توقفت فجأة عن الصدور ولكن بدعوى ماذا؟ بدعوى أن اللغة العربية، اللغة القديمة الحديثة المتجددة الحية البهية، لغة مانعة من الحداثة المرجوة. أما الخير كل الخير هذه المرة، ففي اللهجة المحكية.

إنني لا أرى أي أثر لمجلة شعر غير تنبيه الأجيال الجديدة لمخاطر التغريب والاستلاب الروحي، وغير. . قصيدة النثر.

مهرجان الشعر في اليمن

الذين حضروا مهرجان الشعر العربي الخامس عشر الذي أقيم في اليمن وشارك فيه شعراء عرب من أقطار مختلفة، تذكروا أسواق الشعر اليمانية القديمة التي كانت تقام في الجاهلية (وقبل سوق عكاظ الشهير بزمن بعيد) عندما كانت وفود كل قبيلة تأتي إلى صنعاء لتبيع وتشتري، تستقدم معها شاعرها لينشد باسمها ويفخر ويشرح مواقفها ويعدد قيمها.

ويبدو أن الذين نظموا مهرجان الشعر العربي الخامس عشر، كما نظموا المهرجانات الشعرية السابقة، قد استوحوا نفس الأسلوب في عملية الاختيار مع فارق بسيط هو أن الشاعر الحديث الذي يجري اختياره يمثل دولة لا قبيلة.

وأقيم المهرجان في تعز وصنعاء لثلاث ليال، كما أقيم يوماً عند الضحى، وحفل بالبارع من الشعر كما حفل بالرديء، ولكن الفكرة الثابتة التي حكمت اختيار الشعراء هي فكرة القطر الذي ينتمي إليه الشاعر، لا أية فكرة سواها. فمن كل قطر شاعر أو أكثر، حسب نسبة سكانه أو أهميته أحياناً.

ومثل هذا الأسلوب الذي يراعي القطرية في الاختيار لا الشعرية ليس في رأيي بالأسلوب الأمثل. فقد يضم قطر عربي صغير نخبة من الشعراء، ولا يضم قطر كبير إلا هوامش على حاشية الشعر.

وقد يضم قطر ثالث تجارب شعرية طليعية حقاً، واعدة تبشر بالخير. بالإضافة إلى أننا في مهرجان شعري لا في مؤسسة نقابية أو مهنية عربية يجب أن تـراعي النسب في التمثيل. ثم إنه يفترض في مهرجانات الشعر دعوة أكبر عدد ممكن من النقاد المعروفين بالجدية والرصانة من أجل الدراسة والخروج بنتائج. أما الاكتفاء بدعوة الجمهور كي يستمع أو يصفق، فأمر لا يعطي هذه المهرجـانات فائدتها المرجوة.

إن الشعر العربي، كالأدب العربي، ليس فناً قطرياً بل فن عربي يهم الثقافة العربية والمواطن العربي في أي مكان كان. وعنـدما يدعى شاعر عربي للمشاركة في مثل هذه المهرجانات فلا أفهم سبباً لدعوته سوى انطباق المعايير الفنية البحتة على شعره، لا سواها من المعايير.

بعد ذلك تأتي ملاحظة أخرى تتصل بكون غالبية الذين شاركوا في مهرجان الشعر الخامس عشر قد وقعوا في المنبرية أو الحماسية أو المباشرة أو روح المناسبة وكلها آفـات تفسد الشعر. وهناك ملاحظة تتصل بالجمهور الذي حضر هذا المهرجان، فقد كان مرهفاً حساساً يصفق عندما كان يلمح قبساً من الشعر، ويا لقلة ما لمح، ولكنه كان يغرق في الصمت الرهيب عندما كان يتناهى إلى سمعه ما ليس للشعر منه نصيب.

وغرق شعر المهرجان في الرثاء والبكاء. رثى أحمد عبد المعطي حجازي صديقه صلاح عبد الصبور، ورثى عبد الأمير معله رفيقاً سقط في حرب لبنان ورثى الآخرون قضايانا القومية والوطنية وعقم الواقع العربي الحالي بحيث كنا نخرج بعد كل أمسية وكأننا خارجون من مجلس عزاء لا مجلس الهام ورؤى وأبكار معان لم تخطر على بال.

ولا أدري لماذا شح الشعر في حياتنا وفي أدبنا وما هي الأسباب التي ساعدت على ذلك. ومن الطبيعي أنني أقصد الشعر، البارع

منه لا العادي. والشعر عندما لا يكون بارعاً عبقرياً فذاً فهو كالحبر الذي لا يلتمع!

وكما كان أجدادنا في الجاهلية يفرحون بولادة شاعر جديد، هكذا يجب أن نفرح عندما يولد شاعر عربي جديد، ولو كان ينتمي إلى بلد آخر غير بلدنا، والا فما معنى حديثنا عن الروابط والصلات ووحدة الروح والمصير؟

وكما ينبغي أن يكون الشعر حاضراً في مهرجانات الشعر ينبغي أن يحضر النقد أيضاً، وينبغي أن يكون النقد صارماً ازاء الرديء والضحل وكل ما هو واقع خارج الشعر.

وقد روى أحد الشعراء الكبار يوماً أنه كان له صديق من الطف الناس خروجاً إلى حديث، ونوادر. وكان يحب الشعر ولا يطيق ما جاء منه وسطاً. فقال له في بعض الأيام كيما يحركه للفكاهة: «الشعراء اثنان: شاعر كتبت له الإجادة، وآخر لم تكتب له، فهو إذا نظم بيتاً واحداً من الشعر وجب أن يفتى بقطع لسانه». فأجاب الصديق متصنعاً الجد: «هذا كلام يجب أن يكتب بالحبر الأحمر، في حرف كبير، في رقاع كبيرة، ويوزع هكذا مناشير واعلانات على متخلفي الذهن في الشعراء، عسى أن يخافوا على ألسنتهم».

ونحن نؤيد هذا الاقتراح ونرى أن يكتب وبالشكل الذي اقترح في صدر القاعة التي سيقام فيها مهرجان الشعر العربي السادس عشر، بعد سنتين من الآن.

أدونيس و«الشاعر» أحمد شوقي

بعد أن أنجز أدونيس «مهمته» في إطار الأدب العربي القديم عبر كتابه (الثابت والمتحول) ها هو يبدأ مهمة جديدة تتناول تحليل الأدب العربي في عصر النهضة وقد استهلها بكتاب عن أمير الشعراء أحمد شوقي يتضمن مقدمة ومختارات. عنوان السلسلة (ديوان النهضة) وقد أشير على الغلاف إلى أنها «دراسات موثقة بالنصوص تمثل رؤ ية جديدة للنهضة العربية».

ولكن الرؤ ية الجديدة للنهضة العربية كما بدت من خلال تحليل أدونيس لشعر شوقي ليست في الواقع سوى تطبيق لرؤية قديمة لأدونيس في (الثابت والمتحول): العربي كائن مقلد لا كائن مبدع. كائن هارب من الواقع ومن التاريخ ومن الذات. وهو كائن لغوي ناطق بكلام جماعي مشترك لفظه جاهلي ومعناه إسلامي. أما الذات الشاعرة عند العرب فليست المسألة بالنسبة إليها أن تبدأ أو تبتدىء بل أن «تتذكر» أو «تعيد»، وإذا تحدثنا عن إبداع ما عند الشاعر العربي، شوقي أو غير شوقي، فهو إبداع تقليد لا إبداع توليد على أساس أن التجديد عند العرب ليس له إلا القاعدة التالية: فكر أيها الشاعر بما شئت، و «جدد» كما تريد، ولكن ضمن القواعد التي تقررت والمبادىء التي ترسخت. (ص١٢ و١٣ من الكتاب).

يبدأ أدونيس مقدمته عن شوقي بتحليل ثلاث قصائد له هي:

«غاب بولونيا» و «باريس» و«نجاة» فيستنتج منها أموراً يخلعها على «كل» شوقي هي التالية:

ـ معجم ألفاظ أحمد شوقي هو نفسه المعجم المتداول في الشعر القديم وهو مستخدم، بذاته في نسقه وسياقه القديمين. الألفاظ والعبارات دينية والمفردات سلطانية قديمة ولذلك فإن خاصية الكلام عنده خاصية إيديولوجية أي دينية إسلامية. شوقي يحوك بطريقة سلفية نسيجاً سلفياً وعلى نول سلفي.

ـ ليس لشوقي كلام خاص به، إنه يستعيد كلام غيره ممن سبقوه أو ممن عاصروه، وعلى ذلك ليس لشوقي ذات خلاقة متميزة.

ـ شوقي سلفي ثابت غير متحول يمثل طقسية المعرفة السلفية وطقسية التعبير السلفي ويستخدم الكلام بطريقة إيديولوجية.

ـ شوقي إذن شاعر غير مبدع لأنه ليس ذاتاً تتكلم كلامها الخاص وإنما هو ناطق بكلام جماعي مشترك. وهو ليس كشاعر موجوداً في ذاته وإنما هو موجود في إنشائية الخطاب الشعري السلفي والبعد الإيديولوجي ليس هنا بعداً فردياً وإنما هو بعد جماعي والمتكلم هنا هو التقليد.

وتبلغ استهانة أدونيس بالشاعر أحمد شوقي (وكلمة الشاعر أحمد شوقي من استعمالات أدونيس في المقدمة وليست من استعمالنا، وهي تبعث على الضحك لأن أدونيس مصرّ على حفظ اللّياقات بعد أن نزع عن شوقي لقب أمير الشعراء) ذروتها عندما يقول أن كلام شوقي في قصيدة باريس ليس تساؤلياً ولا تأملياً ولا إخبارياً. إنه كلام رعاية أي كلام تبن وإخضاع: «يخضع باريس التي هي واقع مغاير للواقع المصري أو العربي الإسلامي إلى كلام خاص بهذا الواقع العربي الإسلامي». فشوقي إذن جاهلي في باريس والمطلوب منه أن يضفي على باريس رؤية غربية لا رؤية شرقية.

ويتساءل أدونيس في خاتمة مقدمته: هل شوقي هارب من الواقع، أو أن القصيدة عنده صنعة لا معاناة، أو أن ذاتيته ضعيفة؟

هذا هو الكتاب الأول في سلسلة (ديوان النهضة) التي يكتب مقدماتها أدونيس وزوجته السيدة خالدة سعيد. ولا شك أن بقية السلسلة ستكون على نمط هذا التحليل. فإذا أضفنا إليها كتاب أدونيس عن الثابت والمتحول، وأرسلناها إلى المدارس والجامعات لتدرس، فماذا سيستنتج الطالب العربي؟ سيستنتج أن تاريخنا الفكري والأدبي القديم والحديث تاريخ تقليد وجمود وأنه خال من الإبداع ما عدا إبداع جهات وفئات تناهضه تتمثل في القرامطة والشعوبيين ومن في حكمهم وعندها لن يجد هذا الطالب أمامه سوى العدمية والعبث والتسكع على أبواب العالم.

لقد سألت الأستاذ بهيج عثمان صاحب دار العلم للملايين التي تصدر عنها هذه السلسلة (وهي دار إسلامية محافظة) عما إذا كان يقرأ «مادة» أدونيس قبل أن يدفعها للطبع. ولا أجد حاجة لذكر الجواب، ولكني أقول ان كتابات أدونيس هذه أقل ما يقال فيها أنها كتابات غير علمية وغير حيادية (عكس الظاهر).

إن صورة شوقي بريشة أدونيس صورة كاريكاتورية أفرزها كدر النفس ولم يفرزها البحث العلمي. فشوقي لم يكن بشعاً كما يُرى من «فوهة» أدونيس، ولم يكن من الممكن لشاعر في عصره وظروفه أن يعطي للتجديد ما يفوق النسبة التي أعطاها شوقي وقد كان بلا شك حلقة هامة على طريق التجديد الشعري المعاصر، وبخاصةٍ في مسرحه الشعري. ولكن لم يكن من الممكن «لداعية» إيديولوجي مثل أدونيس «تلقّط» بشاعر مثل شوقي من إيديولوجية أخرى، هي إيديولوجية الخط العربي الإسلامي في الشعر، أن

يتحـول فجأة إلى نـاظر نـظرة باردة في مسـألـة شـوقي. فـالأمـر ليس بيده بل بيد حزازات النفـوس التي قد ينبت المـرعى على دمن الثرى، وتبقى هذه الحزازات كما هي، على حدّ تعبير الشاعر العربي القديم.

شوقي والتاريخ العربي الواحد

كان اختيار شوقي لامارة الشعر في عام ١٩٢٠ حدثاً عربياً لا حدثاً مصرياً بحتاً فقد شاركت في مبايعته شعراء من شتى الأقطار العربية لا شعراء مصر وحدها وكان رفيقه حافظ على حق عندما خاطبه في ذلك اليوم الأغر: أمير القوافي قد أتيت مبايعاً / وهذي وفود العرب قد بايعت معي. ومن الغريب أن مناسبة احتفال مصر مؤخراً بمرور خمسين عاماً على رحيل شوقي قد حفلت بنفس هذه المعاني القومية العربية فقد شاركت فيها وفود أدبية من شتى الأقطار العربية، فكأن الشاعر الذي بايعه العرب أميراً للشعراء والذي بدأ به التاريخ الثقافي العربي المعاصر قد حضر من جديد ليؤكد في عصر الشتات العربي على تلك المعاني الكبيرة التي غناها في شعره والتي شكلت جوهر مبايعته لإمارة الشعر.

ولا أعتقد أن تكريم شوقي اليوم يتجاوز تكريم هذه القيم البيضاء في تاريخه كما في تاريخنا القومي، كما لا أعتقد أن أحداً ممن حضر مهرجان التكريم أو ممن لم يحضره، دعا أو يدعو إلى احتذاء شعر شوقي، اليوم، واعتباره وحده نموذج الشعر، رغم المكانة البارزة التي لشوقي في تاريخ الشعر العربي، ورغم أن مبايعته بالإمارة كانت نتيجة استحقاق لا نتيجة فرض حاكم أو انتخابات مزورة.

كان شوقي أمير شعراء عصره مع أن هذا العصر قد حفل بأفذاذ

الشعراء، ولكن هؤلاء الأفذاذ شاركوا جميعاً باختيار شوقي أميراً عليهم وكانوا يتنافسون في التعبير عن عاطفتهم إزاءه مع أنهم كانوا كباراً مثله. وهو درس ينبغي أن يستفيد منه اليوم الشعراء الشباب الذين لا يعترفون بأحد، والذين لا يعترف بهم أحد أيضاً.

ومع أن غالبية النقاد في عصره كانت ضده، كما هي اليوم، فإن التاريخ لم يعر هؤلاء النقاد اهتماماً يذكر، كما لم يعر حساد المتنبي وخصومه اهتماماً. لقد سهروا كثيراً في البحث عن الهنات والسرقات والأبيات التي قلد فيها المتنبي، كما قلد شوقي، غيره. ولكن ساعات السهر مرت بلا جدوى، ونام المتنبي، كما نام شوقي، في حضن الخلود.

على أشلاء شوقي صعد العقاد وصعد شكري وصعد المازني، وطرح شعراء أبوللو أنفسهم بدلاء له. وكان «الناقد» الدكتور طه حسين يفضل الشاعر خليل مطران عليه لأنه أكثر تجديداً بينما آثر شوقي عدم الإفراط في التجديد. ولكن في نهاية المطاف استوى مطران كما استوى شوقي في خانة الكلاسيكيين لا في خانة المجددين رغم المحاولات التجديدية الجريئة التي قام بها الشاعران. ومن الطريف أن نلاحظ أن الشاعر الذي يرميه اليوم أكثر النقاد «بالتقليدية» ينظر إليه ناقد معاصر غير تقليدي هو الدكتور لويس عوض على أنه شاعر مجدد من الدرجة الأولى.

كان شوقي، كما كان مطران، حلقة هامة على طريق التجديد الشعري وهو طريق من الطبيعي أن يسلكه الشاعر الأصيل، كما من الطبيعي أن لا يصل فيه إلى منتهاه. ذلك أن التجديد نفسه، مهما أوغلنا في شعابه ومسالكه، محاصر بظروف الزمان والمكان. وكل ما يطلب من الفنان أثناء «رحلته» هو الصدق الفني والروحي والتحصن ضد «الطوشة» و«الجنون» على النمط السائد لدى فرقة

بيروت للحداثة التي يتزعمها (أدونيس) إذ مهما قطف الفنان في هذه الرحلة فسيكون قطافه محدوداً محاصراً بألف سبب.

وتبقى غاية الغايات عند الفنان، سواء كان مجدداً أو مقلداً، أن يجد له مكاناً في تراث أمته. أليست هذه هي غاية «الحداثوي»؟ أم أن الحداثة هي القفز فوق التراث وفوق التاريخ وهي الهرب من كل القيم الراسخة واصطناع ما لا يمكن أن يعيش حتى سحابة نهار؟

من المؤسف أن بعضنا يقرأ شوقي اليوم قراءة سياسية لا قراءة شعرية ويحاكمه على أساس أنه كان شاعر البلاط وشاعر الإسلام وشاعر العروبة، كأن في بعض هذه القيم ما يستوجب اللوم أو كأن شوقي لم يكن شاعر اليقظة أيضاً، وينسون أن في بعض شعره معجزات فنية وجمالية هائلة.

فتح شوقي للتجديد الشعري طرقاً كثيرة، ولكن ريادته لم تكن على مستوى جمالي فقط، ولكن على طريق بعث النهضة أيضاً. وعلى يديه وصل الشعر، فن العربية الأول، إلى أعلى الذرى في النصف الأول من القرن العشرين. ونتمنى أن تكون ذكراه اليوم حافزاً على التجويد الشعري والفني وأن يعود الشعراء الشباب لقراءته ولقراءة اسلافه العظام.

ويبقى شوقي ذلك العملاق الضخم شعراً وسيرة، ويكفيه فخراً أنه جمع العرب في حياته كما جمعهم في مماته، وأنه به بدأ التاريخ الثقافي العربي الواحد.

روائح الجنة في شعر أبو شبكة

من يرسم صورة الياس أبو شبكة كما كانت في العشرينات، في الثلاثينات، في الأربعينات؟ من يكتب عن جريدة «البرق» ومجلتي «المكشوف» و«المعرض»، ويبعث ذكريات تلك الحقبة الفذة وأبطالها الكبار: الأخطل الصغير وعبدالله البستاني وخليل مطران ووديع عقل وعبد القادر المغربي ورفاقهم؟

من يرسم جونية والذوق في عام ١٩٢٠، وخطوات الياس أبو شبكة الأولى، ورومانسيته الملعونة، وعشقه وطهره ورجسه، وماركسيته وكتلته الوطنية؟

أكثر ما قرأت عن أبو شبكة مقالات رثاء وحب لأبو شبكة مكتوبة بذلك الأسلوب النقدي البدائي البائس، مع أن «الرسم» النقدي العلمي قد تقدم كثيراً في زماننا ولم يعد سواه بمحسن إلى من نحب ونقدر.

إن الذي يوجب الاهتمام الدائم بالياس أبو شبكة كونه شخصية شعرية حضارية قبل كل شيء. شخصية غمط حقها وقدرها لأسباب ذات علاقة بأدبيات المجتمع المتخلف، لا لنقص في قدرها وتاريخيتها، أسباب متصلة بتخلفنا نحن، لا متصلة بتخلفه هو أو بتخلف شعره. لقد تلاقت في شخصه وفي شعره حضارة العرب وحضارة الشرق وحضارة الغرب، كما تلاقت أميركا وآسيا وأفريقيا، وفيه تلاقت ماركسية ذات نزعة انسانية، بلبنانية وطنية متصلبة

كانت تمثلها الكتلة الوطنية التي كان أبو شبكة عضواً فيها، وفيه تلاقى الشعر العربي ذو التقاليد الصارمة بالشعر الفرنسي وآفاقه الرحبة الجديدة.

لم يفقد أبو شبكة توازنه ازاء الثقافات الإنسانيـة الهائلة التي تلاقت في شخصه. لم تقتلعه هذه الثقافات من جذوره كما اقتلعت غيره، وانما روت هذه الجذور وأخصبتها. ظل الياس أبو شبكة أميناً لتراث العرب الشعري مع تجديد تام في المضمون وفي الشكل أحياناً كثيرة. أخذ من الشعر الفرنسي ما اعتقد أنه «يمشي» مع الشعر العربي. ورفض مثلاً أسلوب «الغموض» الذي كان بدأ يفد في تلك المرحلة إلى بلادنا على يد بعض المجددين الآخرين، وكانت حجته «إن الأدب العربي بطبيعته أدب وضوح فلا مكان فيه لهذا الوباء الأجنبي ولا حاجة لنا إليه».

وهنا قد تحسن المقارنة بـين أبو شبكـة وبين بعض الشعـراء الآخرين. يتساءل بعضهم عن السبب الذي يمنعنا من أن نبني نحن العرب حداثتنا الشعرية في ظلال الزيزفون الشعري الأوروبي كما فعل شعراء أميركا اللاتينية. أبو شبكة كان يقول أن التجديد الأدبي والشعـري لا يحصـل إلا ضمن الخط التـاريخي للشعـر والأدب العربي، والا ضمن الجذور المتنامية لتراثنا.

ومن الفروق بين أبو شبكة وسعيد عقل مثلاً، وكلاهما شاعران كبيران، أن أبو شبكة جرح قلبه وسقى قلمه من دمه، بينما شعر سعيد عقل أحياناً، رحلة مهارة لغوية ولفظية وصنعة وتأمل بارد.

وعلى كثرة الذين كتبوا عن أبو شبكة من رزوق فرج رزوق إلى عبد اللطيف شرارة إلى جـورج غريب وسواهم، وبعضهم كتب بشكل جيد، فإن فتى الذوق الأغر لم ينصف بعد. إن صورته في عين الحق لا تقل أهمية عن صورة جبران خليل جبران مثلاً: وما تزال هذه الصورة بحاجة إلى جلاء وصقل وعناية لأسباب لا تعد ولا تحصى.

ولعل أبرز ما يحتاج إلى جلاء وصقل وعناية، ليس شعره وجمالات هذا الشعر فقط، بل حياته أيضاً. إنني أزعم أن حياته كانت هامة كشعره، إن لم نقل أنها أهم حياة عاشها شاعر لبناني معاصر. هناك شخصيتان هامتان في جيله هما شخصية سعيد عقل وشخصية صلاح لبكي ففيهما الكثير من رواء الحضارة والحداثة. ولكن أبو شبكة هو الأهم في رأيي لأن حياته مجبولة بالآلام، بتعاسات لا قعر لها، بالتجربة بمعناها الانجيلي المسيحي، ولأنه شاعر عاش النعمة وعاش الخطيئة بمعناهما المأساوي الوجودي.

وفي رأيي أننا إذا كتبنا عن «حضارية» الياس أبو شبكة نكون في مرحلة التأريخ لبدايات الأصالة في الحضارة اللبنانية الحديثة. قبل أبو شبكة كانت نماذج الحضارة قليلة جداً، وبعده قلت هذه النماذج أكثر. غرق الجميع في التعصب وضيق الأفق، وبخاصة في البؤس الروحي.

هناك نقاء وصفاء في أبو شبكة رغم النار والجحيم اللذين تقلب فيهما. عنفوان وأصالة وشمم وارتفاع في ذرى النفس والروح وتعامل مع الذي يبقى لا مع الذي لا يبقى. روح أصيلة لبنانية وعربية وانسانية. كبير إذا أحب وكبير إذا حقد، وكبير في البؤس وفي النعمى معاً، كبير إذا ارتفع وكبير إذا كبا.

أبو شبكة فصل هام في تاريخنا الشعري والوطني المعاصر، والعودة إليه كل عام، وفي كل عام ينمو أبو شبكة ويكبر ويتجدد، هي عودة إلى الروح والريحان والشعر والحضارة.

لماذا انتحر خليل حاوي؟

لا يفصل بين موت الشاعرين خليل حاوي وصلاح عبد الصبور سوى أشهر قليلة معدودة. ومن الغريب أن كلا منهما أراد هذا الموت ارادة حرة واعية. فالأول انتحر إذ دق باب الموت بعنف وغضب كأنه يشكو للعالم الآخر عدم قابلية هذا العالم للاصلاح. أما الثاني فكأنه انتحر إذ استسلم إلى الموت استسلام عاشق لا استسلام مرغم لأنه وجد فيه ما ينقذه من عالم الناس في بلاده.

وكلاهما، عبد الصبور وخليل حاوي، مذكوران في تاريخ النهضة العربية، الفكرية والشعرية. قضى عبد الصبور مراحل حياته قريباً حيناً من حركة الاخوان المسلمين، وحيناً آخر من الشيوعيين، وحيناً ثالثاً من الناصريين والقوميين العرب. وجاء وقت كان النقاد كما كان الثوريون ينظرون إلى شعره كنموذج للشعر الجديد الذي يحلمون به. ولكن عبد الصبور قرف فيما بعد من كل المدارس الشعرية والثورية واستسلم إلى قدره كموظف من موظفي الحكومة المصرية. ثم مزج القرف باليأس والسخرية والاشمئزاز والعبث. ويقول صديقه أحمد عبد المعطي حجازي أنه في أواخر حياته لم يعد يفاضل بين أفكار وأفكار، بل بين أفراد وأفراد. فالأفكار فقدت بريقها عنده والناس بين ذكي وغبي وأخلاقي وشرير، لا بين تقدمي ورجعي وما إلى ذلك..

أما خليل حاوي الذي بدأ شبابه المبكر قومياً سورياً على مذهب ابن قريته الشوير انطون سعادة، فقد ترك القومية السورية باكراً في نهاية الأربعينات، أي قبل أكثر من ثلاثين سنة إلى الفكر العربي، ليمسي منذ ذلك التاريخ شاعر العروبة المبشر بقيمها التي تحض على الانبعاث الحضاري والتجدد المستمر.

ومن بين كافة الشعراء الرواد كان خليل حاوي الأكثر التصاقاً بروح الحضارة العربية والأكثر تنبهاً لمسألة النهضة والاحياء. عندما كان العرب يتقدمون، كان خليل حاوي كأنه هو الذي يتقدم، وعندما كانوا يتأخرون كان خليل حاوي كأنه الكفيل الذي يدفع عند افلاس من كفله. بل كأنه هو المفلس نفسه. وقد تكون ذروة مأساته التي دفعته الى وضع حد لحياته كون رهانه على استجابة الأمة العربية لنداء اليقظة قد خاب في نظره. فمنذ عام ١٩٦٧، عام الهزيمة، وخليل حاوي يموت في اليوم الواحد ألف مرة وهو ينظر بحرقة إلى أمة يغالب ابناؤها بدون أمل خطى تنزلق بها نحو انحطاط آخر جديد.

عرفت خليل حاوي لأول مرة عام ١٩٥٣ في صيدا. كنا طلاباً في كلية المقاصد فدعوناه يوماً لألقاء أمسية شعرية. جلس خليل حاوي يقرأ علينا قصائد لقيت فيها بعد شهرة كبيرة، وكان واضحاً يومها، كما كان واضحاً في كل حين، حرصه على الشعر والموقف الأخلاقي معاً، وقد رافقه كل ذلك حتى الدقائق الأخيرة من حياته.

كتبت أطروحات ودراسات شتى عن خليل حاوي بغير طلب أو سعي منه وهو أمر جدير بالتنويه في العالم العربي اليوم. وكان بإمكانه أن يكون عدد هذه الأطروحات والدراسات أكثر لأنه كان استاذاً للأدب العربي الحديث في الجامعتين اللبنانية والأميركية لفترات طويلة ولكنه كان كتلة من الشمم والأنفة والكبرياء. وفي

اعتقادي أنه بعد هدوء الجلبة الحالية سوف يكتب أكثر عن خليل حاوي الشاعر المجدد المبدع الذي ترك اغراءات التخلف ليهب القضية عمره، والذي لا شك أن المأزق الذي تجد الأمة نفسها فيه منذ عام ١٩٦٧ هو الذي أوصله إلى الانتحار. إن تسعين بالمئة من أسباب انتحاره يعود إلى انعكاس الأزمة العامة عليه، والعشرة بالمئة المتبقية هي أحزانه الذاتية التي كان يعانيها وحيداً محزوناً حيث لا نديم ولا خل ولا أحد.

سوف يبقى خليل حاوي في تاريخ الشعر الحديث لأنه ترك شعراً أولاً، ولأن شعره، ثانياً، كان في صف الثورة لا في صف الثورة المضادة. فهو لهذه الجهة ثائر من أجل العرب لا ثائر على العرب. وسوف يبقى لأن سيرته الذاتية هامة كشعره. كان نقياً شريفاً لم يلمّ يوماً لا بفن العلاقات العامة ولا بفن زرع النفس ولم يتصل يوماً لا بهذه الوكالة ولا بسواها. كانت علاقته سيئة بالجميع (بمن فيهم اصدقاؤه أحياناً) ولم يدخل يوماً سوق البيع والشراء. وكما كان فاشلاً أحياناً في الحب، كان فاشلاً بامتياز في فن التدبير عكس بعض زملائه من الشعراء الذين يمكنك أن تنزعهم من خانة الشعر لترميهم في قمامة السياسة دون أن تخشى تأنيباً من ضميرك.

كتبنا سوياً أنا وخليل حاوي كثيراً من الأفكار، وملف الشعر الذي نظمته (الحوادث) كان يتضمن حلقة مع خليل حاوي إلا أنه طلب الغاءها فيما بعد لأنه كان يعتبر أن من اللغو التعرض لأمر الشعر في زمن يجب التصدي فيه للزيف الأصلي لا لبعض الزيف الفرعي. وكان ينتهي إلى اعتبار أن بحث أي شيء الآن هو باطل وقبض الريح.

السلام على خليل حاوي شاعراً كبيراً وإنساناً كبيراً.

الياس أبو شبكة

أحوال العشق والشعر أحوال مبنية في الأساس على الصدق والمكابدة وطهر الأعماق، ولا تعطى في ذروة نقائها إلا لفئة قليلة من الناس متصلة بالأسرار موغلة فيها، وكثيراً ما تدق معانيها لجلالتها فلا توصف، ولا تدرك حقيقتها إلا بالمعاناة كما كان يقول ابن حزم.

الصبّ تفضحه عيونه، والشاعر تفضحه أصالته وعبقريته وكشوفه...

والياس أبو شبكة الذي تحتفل الذوق بذكراه كل عام أحد كبار العاشقين والشعراء في التاريخ، عاش قضيتين كبيرتين فأضاف إلى تراثهما القديم الحزين مدداً جديداً هما قضية الحب وقضية الشعر.

لعل الياس أبو شبكة أهم شاعر لبناني في القرن العشرين، وأهم شخصية حضارية قلقة بين أدباء زمانه. وأكثر الذين كتبوا عنه من أصدقائه كتبوا معجبين لا باحثين، بعض الوقائع والأخبار ولم يمسوا منه إلا الظاهر، ولا تزال سيرته في مجملها تنتظر الباحث العلمي العبقري الذي سيكتبها بمنهجية وبإحاطة خصبة لم يكن أولئك الاصدقاء لأكثر من سبب مؤهلين للاضطلاع بها.

حياته وهي ملحمة حب ونبل مهمة كشعره، وقد تكون بنفحتها الحضارية أهم من شعره. الكلمة عنده صادرة من حبات القلب،

والقلب آلام تفيض، وتجارب تنتقل بين النعمة وهاوية العصيان. ويااللفطرة الرقيقة النابضة عندما يستفزها الفقر واليتم والوجد كم تضيء وكم تتوهج.

الشاعر في أبو شبكة أصالة شرقية تضرب في أعماقها إلى الفروسية العربية. وطرائقه في التفكير والإحساس بلدية صرفة لا مستوردة ولا من صنع الأجانب، بل لا يمكن أن تكون من صنعهم، ولو كان فيها شيء من ذلك لما أتيح لها قط أن تعطي أو تبدع.

ظل الياس أبو شبكة أميناً لعمود الشعر العربي في كل ما نظم، رافضاً عن وعي سبل بعض المحدثين الذين حطموا الأوزان والبحور والقوافي ووضعوا معياراً جديداً للشعر يتلخص في وجوب عجز الجميع عن فهمه.

يقول في إحدى مقالاته: «الواقع أن الغموض في الشعر دخيل على الأدب العربي، فهو من الكتب لا من الجو، فجو الشرق صريح مشرق، فلا مبرر لهذا الغموض في شعرنا».

وكان يعتقد «أن الشاعر كائن حي تحتشد فيه الطبيعة والحياة فلا يقاس ولا يوزن، وأن النظريات مذاهب وأغراض لا تعيش إلا على هامش الأدب كما يعيش العرض على هامش الجوهر».

وكان في الخط الصحيح لمسيرة التاريخ ينكر الدعوة إلى اعتماد العامية لغة للأدب: «أية ثقافة يمكن للبلاد العربية أن تتوقعها إذا هي أهملت اللغة الفصحى واعتمدت العامية؟ اللغة الفصحى واحدة، والعامية لغات ومن مصلحة المستعمرين أن تضمحل اللغة العربية وتحل محلها لهجات تجزىء الأقطار العربية إلى أقاليم تقوم على أساسها دويلات صغيرة، أو قبائل على الأصح، يسهل تذليلها واستعمارها».

وفي الحب احترق الياس أبو شبكة إلى درجة يمكن معها القول أن شاعريته وليدة النيران التي اضطرمت في فؤاده، و«أفاعي

الفردوس» أعظم شعره وشعر زمانه على الاطلاق، هو ديوان القلب المعذب المضنى المسحوق تحت سنابك خيول دهرية لا ترحم.

حبيبته أرض الميعاد وقبلها كان تائهاً، وشطر من حياته أضاعه ثم اهتدى إليه. تجري في دمه وحياً، واسمها أعذب من روح الخمر. في عينيها سر الهوى، وفي لماها العذب ما يسكر. وكان يؤمن بأن ما بني على الحب لا يزول ولا يهدم.

وكانت هي أيضاً من معدنه حضارة و«شفافية». فهو عندها لا يوصف: «روح شفافة كالطيف ولم يكن طيفاً. كلماته تسكر كما تفعل الخمرة المعتقة. خلاق مبدع يعيش كل كلمة يكتبها».

«وعندما بلغني موته تهت في الوادي. كانت السماء تمطر الأحزان، وكانت دموعي تسبق الأمطار، وقلبي يسبقه إلى القبر».

كان الياس أبو شبكة شاعراً حزيناً مكروباً لوّحته شمس الحب وكوته بنارها، فأمسى وكأنه الوحيد المتبقي من عائلة العاشقين القدامى الذين علقوا أعوادهم على صفصافات الفقد والنوى.

وحياة الياس أبو شبكة بكلمات هي حياة الكبر والطفولة والبراءة والدهشة، ذروتها آراء غريبة منسوبة له فقد كان يعتبر مثلاً «أن العائق الذي يحول دون جمال النفس وتحسنها هو أنها لا تستطيع ذلك ما لم تجمل وتتحسن جميع النفوس الأخرى».

وتلك هي مأساة حياته من ألفها إلى يائها!

سعيد عقل

يبدو أن سعيد عقل قد قطع كل صلة له بتاريخه السابق كشاعر عربي كبير، بل كمدرسة شعرية رائدة استقى منها العديد من الشعراء، بل كبستان مغروس قرب مجاري المياه الحية قطفوا منه الورود والرياحين، وهم ينكرون اليوم أنهم مروا بهذا البستان.

ولكن سعيد عقل يطوي الآن كل هذه الامجاد التي تبقى وحدها، ويعتبر مساهمته السابقة في الأدب العربي منذ نصف قرن، اثماً من الآثام يكاد لا ينقصه إلا طلب المغفرة عنه. فجريدته الاسبوعية التي تصدر صباح كل اربعاء مكتوبة كلها باللهجة العامية أو «باللغة اللبنانية»، ولا أثر فيها لسطر واحد باللغة الفصحى.

والحق أن سعيد عقل يكتب بهذه اللغة اللبنانية اشياء في منتهى الجمال، اشياء لا أبهى ولا أحلى، ولكنه ما أن يكتب في غير الجماليات والوجدانيات حتى تشعر فوراً بأنك غادرت منطقة المعقول إلى منطقة اللامعقول!

لا ينصب الاحتجاج على حب أحد للوطن، فالجميع مدعوون إلى السكر من خمر محبته حتى يتعتعهم السكر. ونحن معه في وجوب العودة إلى معاني المصطلحات والأصول، وفي كون العروبة مثلاً لا تعني طغياناً لقطر على قطر، ولا لشعب على شعب آخر.

للثورة مفاهيمها وأول هذه المفاهيم التحليل الموضوعي للظروف، وإلا كانت الثورة ثورة حتى الانتحار لا حتى الانتصار. وللعروبة أيضاً أصولها فلم تعن مرة لدى آبائها والراسخين في علمها حلول شعب عربي محل شعب عربي آخر كما قلنا. ولكننا لسنا مع سعيد عقل في العداء الشديد للعرب، ولا في محاولته التي لم ييأس منها بعد: الكتابة باللغة العامية والدعوة لاعتماد الحرف اللاتيني. ولسنا معه إطلاقاً في هذا الاحياء القسري المصطنع لمراحل بائدة مندثرة من التاريخ لم يبق من شاهد عليها إلا بعض الحجارة في متاحف العالم ولا يوجد أي تواصل بيننا وبينها.

اللغة العامية لن تضيف إلى أمجاد سعيد عقل مجداً جديداً، بل بالعكس ستحجب أمجاده الحقيقية المعدة وحدها للخلود. واللغة العامية لها شعراؤها المجيدون الذين برعوا في دقة الوصف والتعبير، والذين لم تشب لهجتهم أية جرثومة نحوية أو فصحوية. وعندما يزاحم سعيد عقل هؤلاء وينظم زجلاً على طريقتهم، فإنه يخشى أن يأتي يوم يثور فيه خلاف حول «أصالته» الزجلية فيفضل الكثيرون عليه الزغلول والكروان والشحرور لأن زجل هؤلاء هو الزجل الأصلي، زجل الطبع والفطرة البعيدة عن الثقافة والنظريات. والزجل واللغة العامية لا يفسدهما شيء كما تفسدهما الثقافة والنظريات. فمشكلة الزجل هي نفس مشكلة الشرق بالنخبة: الفلسفة!

ويخشى أيضاً وفي جبل لبنان نفسه أن لا يفهم عليه الجميع لغته العامية لأنه يوجد لغات عامية متعددة لا لغة عامية واحدة. والمتتبع لمقالاته التي يكتبها بالعامية يجد صعوبة أحياناً في قراءتها وفي فهمها، فأحد عناوينها الأخيرة (نبيدن فورن) يربك القارىء فيظنه للوهلة الأولى عن النبيذ الذي يفور ولكنه بعد قراءة موجعة لبضعة سطور يدرك أن المراد هو الحث على ابادتهم فوراً.

اللغة العربية في لبنان هي لغة لبنان، وهذه مسألة موضوعية لا مسألة إرادية، وواقع يفرض نفسه دون حاجة إلى نقاش. وليس لما نقوله أية صلة بالسياسة، فالسياسة عارضة، والذي يبقى هو الحقيقة وطبيعة الأمور. وعندما يهدر سعيد عقل تاريخه العظيم في اللغة والأدب العربي، فما هو بديله؟ الزجل؟

فيما يتعلق بالفينيقيين، لقد حان الوقت لكي ننظر إلى التاريخ نظرة جلال ورهبة، فنعتبره علماً موضوعياً كباقي العلوم وليس حكايات نؤلفها ونعيد النظر بها كل يوم ونشحنها بما نشاء.

كلمة «فينيقي» هي التسمية اليونانية لكلمة كنعاني، والفينيقيون هم الفرع الشمالي الغربي للأرومة السامية استوطنوا مدناً مبعثرة على طول ساحل البحر الأبيض المتوسط الشرقي من يافا في الجنوب إلى الجبل الأقرع في الشمال ولم تكن مدينة واحدة من مدنهم الرئيسية في جبل لبنان. وكانت العلاقة بين المدن الفينيقية وسكان الجبل دائماً متوترة، وكان الفينيقيون لا يضمرون لقبائل الجبل أية مودة.

استوطن الفينيقيون كما يقول التاريخ الساحل وازدهرت حضارتهم في مدنه وفي المدن التي تحاذي البحر على ضفاف نهر الأردن في فلسطين، ونهري العاصي والفرات الأعلى في سورية. والمدن الفينيقية معروفة ولا حاجة إلى ذكرها، أما المدن التي تحاذي البحر والتي انتشرت اليها الحضارة الفينيقية فإننا لا نجد بينها مدينة واحدة في جبل لبنان. ومن هذه المدن ومن تلك انتشرت الحضارة شرقاً فعمرت مدن كان لها في التاريخ فيما بعد شأن عظيم كالقدس في فلسطين، وحلب، ودمشق، وقادش في سورية. وجميع هذه المدن تقع خارج لبنان كله. ولا يختلف الأمر في العصور الهلينستية العظيمة حين كانت مراكز النشاط الفكري جميعها خارج لبنان

كالاسكندرية وانطاكية والرها ونصيبين وملطية وحران وجنديسابور.

فحقائق التاريخ إذن لا تجيز لنا أن ننسب جبل لبنان إلى الفينيقيين عرقياً أو حضارياً، أما إذا عني بلبنان لبنان بحدوده الحاضرة فإن هذا القول يستند إلى أسس متينة من المنطق والتاريخ. ولكن حتى في هذه الحالة لا يمكن أن نُسقط من الحساب المناطق الساحلية في شمال فلسطين وفي سورية التي كانت أيضاً مسرحاً لحضارة الكنعانيين والفينيقيين ورقيهم، والتي تقاسم لبنان تراث الأقدمين. فلبنان إذن ليس وحده في هذا المجال.

على أن المحبين الكُثُر لسعيد عقل في لبنان والبلاد العربية، الذين يعرفون فيه وجه الشاعر الأصيل المجدد، الذي له سيرة حقيقية في تحديث الشعر العربي، والذي أعطى هذا الشعر لوناً عذباً رائعاً، لا يجوز أن يتركهم صاحب «رندلى»، أو أن يستبدلهم بتلاميذ بائسين لاحظ ولا شأن لهم في عالم الإبداع والخلق، اللهم الا ترداد مثل هذا الكلام البائس الذي قد يُرضي العاطفة ولكنه لا يرضي العقل:

«ما رَحْ يخلص العالم من الكارسي (تقصد الكارثة) إلا التبادعيي العم يدعي إلها سعيد عقل. والبتقول انو الإنسان خلق تيكون مبدع وأمتو تتبادع».

صورة بدر شاكر السياب

لم نتصور عندما نشرنا قصيدة تنشر لأول مرة لبدر شاكر السياب يمدح فيها أمير الكويت الراحل ويطلب معونته في محنته، أننا ارتكبنا إثماً لا يغتفر، وأننا كنا نسيء في نظر بعض «التقدميين» إلى تاريخ السياب كشاعر معروف بوطنيته وثوريته وبانتمائه إلى عصر آخر جديد يختلف عما كان سائداً. وقالوا بأنه كان من الأنسب طمس هذه القصيدة!.

وبصراحة نعترف بأننا ضد هذا المنطق ومع نشر أية وثيقة تخدم البحث العلمي وتخدم التاريخ. والقصيدة التي نشرناها لبدر شاكر السياب تدخل في باب الوثائق المفيدة لدارسي حياته وشعره أياً كان رأينا في القصيدة بحد ذاتها. لقد توفي بدر منذ زمن بعيد وأصبح ملك الأدب العربي لا ملك جماعة دون أخرى ولم يزعم هو يوماً ولا زعم أحد أنه كان في طهارة القديسين أو في نقاوة ذوي الكرامات. وحتى في مواقفه السياسية بالذات لم يكن بدر ثورياً دائماً، بل إنه في مراحل كثيرة من حياته كان ضد الثورة وضد الثورية، وإذا كان البعض قد فوجئوا به في هذه القصيدة يمدح أميراً، فإن الباحثين احصوا له أربع قصائد مدح بها عبد الكريم قاسم وهذه مطالعها:

هب في الفجر هبوب العاصفات قدر حطم أبواب الطغاة

ربيع شبابنا عادا بفخر لف بغدادا

أطل فرش الليـل ناراً وأنجـماً ونور أفقا كان لولاه مـــظلما
عبد الكريم أغثني هدني الداء وحـطمـتـني أرزاء وأعـبـاء

إن فهم البعض للسياب على أنه مناضل ثوري نقي لم يهادن ولم ينحرف هو فهم غير صحيح. فلم يكن السياب مايا كوفسكي الثورة الروسية ولا بول اليوار المقاومة الفرنسية. كان أحياناً مع الثورة، وكان أحياناً في حلف مع خصومها. كان شيوعياً لفترة ثم خصماً عنيفاً للشيوعية، وسلسلة مقالاته في جريدة «الحرية» البغدادية ومطلعها «كنت شيوعياً» لا تزال في الخاطر. وكما استحم في مياه «الفولغا»، وأخذت له صورة وراء مكتب «جدانوف» فإنه قال في نهر «الفولغا» المتجمد وفي «الجدانوفية» المتحجرة ما لم يقله مالك في الخمر. ورحل بدر من أقصى اليسار إلى أقصى اليمين، ففي بيروت غنى «تموز»، وعبد «أدونيس»، وأصبح واحداً من مجموعة مجلتي «شعر» و«حوار» وصلاتها كانت معروفة، وبدعوة من «منظمة حرية الثقافة» التي كانت تمولها الاستخبارات حج إلى روما، وكان جون هانت سكرتير «منظمة حرية الثقافة» يبدي اهتماماً شخصياً به، وهناك ألقى بدر وسط مؤتمر عالمي محاضرة هاجم فيها الالتزام والملتزمين، أي القضية والثوار.. ولو كان بدر حياً يرزق اليوم لكان يقيم ربما في غزير بالقرب من صديقه يوسف الخال.

إذن نحن لم نشوه بدر وإنما نشرنا قصيدة له وذكرنا ظروف نشرها. ولم ننشرها لا اساءة لبدر ولا إحساناً لأحد. ونشهد بأن الشاعر علي السبتي أقرب أصحابه وأوفاهم تردد في الموافقة على النشر، وأذعن في النهاية على غير اقتناع كاف وخوفاً من ألسنة السوء.

وحتى الساعة لا زلنا نتساءل عما إذا كان تشويه التاريخ تم ويتم عن طريق نشر وثيقة صحيحة، أيا كانت، أم أنه يتم عن طريق حجبها وأخفائها؟ وحدها الشعوب المتخلفة عندها مثل هذا النمط من التفكير، أما المتحضر فيرى أن حجب المعلومات عن عين التاريخ

مضر كضرر تزويده بالمعلومات غير الصحيحة. والمتحضر عندما يخير بين مراعاة الحقيقة ومراعاة الظلمة فسيختار الأولى حتماً. ولما كانت الحقيقة في بلادنا هي على العموم مأسورة ومصلوبة ومحجوبة، فكل ما نتمكن من صنعه لأجل فك أسرها وتحريرها من الصلب ونزع الحجب عنها هو في نظرنا عمل جيد ومطلوب. وبين أن نتعامل مع التاريخ على أنه علم أكاديمي موضوعي يستهدف الحقيقة ويقوده الضمير النقدي، وبين أن نكتبه على الطريقة الأخرى فسنختار الطريقة الأولى حتماً.

وأهمية بدر شاكر السياب كإنسان وكشاعر هي أكثر من أهميته كمناضل حزبي أو كمنظر سياسي. السياسة علم التجربة والخطأ، أما الشعر فخلاصة الحقيقة وموجز اليقين. لقد بادوا جميعاً وبقي بدر وشعره. بل إن لحظات ضعف بدر هي أقوى من لحظات قوته. وشعر بدر الخالد هو الشعر الذي نظمه في أسرّة مستشفيات البصرة وبيروت ولندن وباريس والكويت. أفهل نضيق ذرعاً بقصيدة نظمها في أقسى ظروف يمر بها بشري، ومن منا في مكانه كان لينظم سواها؟ وبأي معيار تعتبر تشويهاً لذكراه؟ أم أنه لا يجوز نشر قصائد الشعراء إلا وهم في تمام الصحة والعافية؟

أم أن محمد مهدي الجواهري كان أنقى ثورية من بدر، فلم يمدح حاكماً ولا ملكاً منذ نصف قرن حتى اليوم؟

وإذا كان بدر في خسوف أحياناً فقد كان مشرقاً أحياناً أخرى. كان نفحة من نفحات الصدق والبراءة والأصالة وكان خاتمة الشعراء الصعاليك العظماء. وكان قبل كل شيء إنساناً من الطين ومن الحمأ المسنون، ذاق عذوبة مجد الكلمة بعد موته، وعذوبة تمجيد العراق والعرب، ولكنه في حياته تجرع كأس الآلام وشربها صرفاً.

المأساة الحقيقية ليست في نشر قصيدة بدر ولا في نشر الحقيقة الكاملة حول أي موضوع. المأساة الحقيقية هي في عقلية القفز فوق الحقائق، وفي التعامي عن رؤية الواقع والحقائق، وهي في العناد والمكابرة وسوء التحليل، وهي في الأسلوب التقليدي الذي يتلخص بشرب الحقائق من جداول الأوهام.

القروي مصلوباً على خشبة الفكر

في كل مرحلة من مراحل تطور مجتمع من المجتمعات يأخذ الدين من الناحية العملية وجهاً معيناً. فمفهوم الدين في مراحل التقدم، غيره في مراحل التخلف. ومفهوم الدين في القرون الوسطى، غيره في القرن العشرين. وهذا ينطبق على أي دين من الأديان السماوية.

والحرية الدينية لا يعطيها إلا المجتمع المتقدم، ولا يمنعها إلا المتخلف.

لقد استطاعت أوروبة أن تعيد للمسيحية روحها الحقة منذ أن طوت صفحة الاضطهاد الديني في أيام القرون الوسطى وبعدها، وزمن المجازر الكاثوليكية البروتستانتية.

فحاضر أوروبة المسيحي خير من الماضي، بينما ماضي العرب الإسلامي أفضل من حاضره. أوروبة الحديثة فقط هي المتسامحة، والعرب في الماضي هم الأوسع صدراً.

فاليوم ليس هناك أزمة حرية دينية في أوروبة. بينما الأمر ليس كذلك في مشرقنا. فلا مسلمنا يقبل مبدأ الحرية الدينية، ولا مسيحينا.

والذين يدفعون الثمن عادة هم أحرار الفكر، أولئك النخبة الذين يعتبرون أن المجاهرة بالرأي والعقيدة قيمة لا تعلوها قيمة أخرى.

وفي طليعة أحرار الفكر في لبنان الشاعر القروي، رشيد سليم الخوري، الذي يتعرض بالصدفة اليوم لمن ينتقده في الصف المسيحي، وكان من الممكن أن يتعرض أيضاً لأزمة حرية في الصف الإسلامي لأن أفكار القروي لا ترضي في الحقيقة لا الإسلام المتحجر، ولاالمسيحية المتحجرة، بل يرضي كل الرضا المسيحية الحقة والإسلام الحق.

فالشاعر القروي الذي قال القصيدة التي منها هذا البيت:

إذا ما شئت رفع الضيم فاضرب
بسيف محمد واهجر يسوعا

قال أيضاً القصيدة التي منها هذه الأبيات، معرضاً بالسيف نفسه:

عيد البرية عيد المولد النبوي
في المشرقين له والمغربين دوي
بدا من القفر نور للورى وهدى
يا للتمدن عم الكون من بدوي
يا فاتح الأرض ميداناً بقوته
صارت بلادك ميداناً لكل قوي
أين اللواء الذي فاق السها شرفاً
اليوم قد طويت أمجاده وطوي
يا صاحب السيف لم تفلل مضاربه
اليوم يندى حياء سيفك الدموي
يا قوم هذا مسيحي يقول لكم
لا ينهض الشرق إلا حبنا الأخوي
فإن ذكرتم رسول الله مكرمة
فبلغوه سلام الشاعر القروي

وفي هاتين القصيدتين، بل وفي كل شعره، كان القروي شاعراً قلقاً يفتش عن صيغة للتآلف بين المذاهب المختلفة لشعبه، وينفخ في صدور قومه روح التمرد والثورة، فتارة يعتب على هذا الدين لأنه يدعو للرحمة، والظرف عنده لا يأمر بها بل بعكسها، وتارة أخرى يعتب على سواه لأسباب يعرضها في شعره. وهو في الحالين رجل ضمير واخلاص، ومثال للتبتل للقضية، قضى عمره كله كذلك، لم يغير ولم يبدل في خطه الأساسي، وما أكثر الذين هاموا في كل واد، من شعراء وغير شعراء، وبدلوا تبديلاً..

وبقطع النظر عن المعركة الجانبية التي نشأت بين القروي وبعض الكتاب القوميين السوريين، وهي معركة فيها عودة لمنازعات بائدة مضى عليها الوقت، فإن للقروي معركة أخرى تمثل أزمة حرية فكرية، وهي المعركة الدائرة حول أفكاره الدينية.

رجل في الثالثة والتسعين من عمره، يشتعل قلبه بحب الحقيقة كما لا يشتعل قلب شاب في العشرين. ثائر على القبول بلا نقد، وبلا مناقشة وإعادة نظر لأي معطى من معطيات التراث الروحي الذي كان نقطة القوة ونقطة الضعف في آن معاً في كل ما يتعلق بالشرق.

ليس لحرية الرأي فاتيكانها، ولو كان لحرية الرأي فاتيكان لرسم القروي قديساً لأن هذا الرجل عاش قرناً بكامله بتول الروح، وربما الجسد، مترهباً للعربية والعروبة، رافضاً كل ما يفرق بني وطنه، اللهم إلا ما يفرقهم في طلب سبل التقدم.

القروي الذي كان، كان سيفاً مصلتاً في وجه الانتداب الفرنسي في لبنان. والقروي الذي كان، كان صيحة في العالم من صيحات ثورة ١٩٢٦، ووحدة ١٩٥٨.

القروي الذي رأس العصبة الأندلسية، تلك المجموعة القيادية من اللبنانيين الأبرار، والقمم في عالم الإبداع والوطنية، القروي

الذي هاجر وما تاجر، الذي كان وما يزال إحدى المفاخر التي يطالعها أطفالنا عندما يقلبون كتب الوطنية والأدب والروح، القروي هذا أعظم ما فيه أنه يريد أن يموت كما عاش، باحثاً ببراءة طفل ومثالية راهب عن الحقيقة الروحية والوطنية.

القروي الذي أخذ في عهد رئيس الجمهورية اللبنانية سليمان فرنجية أعظم مكافأة يمكن أن يأخذها أديب، وهي جائزة رئيس الجمهورية، أعطته أياها جمعية اصدقاء الكتاب، وتسلمها من وزير التربية البير مخيبر. الشاعر القروي هذا يجد بين اللبنانيين من يحاول أن ينتقص من لبنانيته ومن عقيدته لأنه قال بالفم الملآن أنه أرثوذكسي آريوسي، وأنه يجد هذا المذهب النصراني أقرب المذاهب إلى الإسلام، وأقدرها على التوحيد والتقريب.

إن للقروي رأيه، وهذا الرأي، خطأ كان أم صواباً، لا يلزم أحداً. إنما كلنا ملزمون بأن نمكن الإنسان في بلادنا، كل انسان، أن يقول ما يريد قوله، وأن يعتقد ما يشاء، دون أن نرهبه فكرياً أو جسدياً، فلبنان في تاريخه وتراثه مرادف للحرية، ومعني عناية خاصة بها، وأن شرف الانتساب إلى هذا التراث وإلى هذا التاريخ يقتضي منا التضحية بحياتنا في سبيل أن نمكن الإنسان من قول ما يعتقده، ولو كان ما يقوله مناقضاً لكل ما نقول.

ونعترف بأن الصحافة تجني بعض الأوقات على الأدب والأدباء لأنها بطبيعتها المهنية تطرح آراءهم ومواقفهم عبر الإثارة الصحفية التي هي من طبيعة العمل الصحفي، حتى الرصين والجاد منه.

وقد شكا القروي من أن «الحوادث» نشرت آراءه تحت عنوان مثير. ومن حقه أن يفعل. فالقروي كما تدل آراؤه التي وردت في وصيته، وعليها دون سواها ينبغي أن نعول، وليس على حديث قد يلتبس بعض ما فيه، لم يشهر إسلامه، بل أشهر انتماءه إلى الدينين معاً، الإسلام والمسيحية، من منطلق البحث عن الوحدة كما قال

نسيب نمر في مقال مطول بجريدة «النهار» بتاريخ ١٦/١٠/١٩٧٧.

إن تاريخ النهضة العربية الحديثة حافل بعشرات الرواد اللبنانيين الأبرار الذين بحثوا عن الحقيقة، بشتى صورها، وفتشوا عما رأوه الأصلح لأنفسهم ولبلادهم. فرح انطون، والشميل، وفارس نمر، وجبران، والريحاني، وانطون الجميل، وأحمد فارس الشدياق، ويعقوب صروف، وداوود بركات وسواهم. فلماذا نضيق اليوم بوصية رجل هو في عداد هؤلاء، قال إنه ارثوذكسي أريوسي، وإنه يحاول انهاض الأريوسية من سباتها الطويل، وهي نحلة دينية مهما كان رأينا فيها، فإن التاريخ يقول أنها خضّت الكنائس في القرن الرابع الميلادي، وكادت تنتصر في المجامع الدينية لذلك الزمان.

عندما كان القروي في البرازيل تلقى دعوة من الأدباء العرب في أميركا الشمالية لزيارتهم. وقد تحدد موعد الزيارة وقرر القروي السفر إلا أنه عاد فعدل بسبب وفاة شقيقته. وكان الشاعر المهجري إيليا أبو ماضي يعتزم استقبال القروي بقصيدة طويلة منها هذه الأبيات:

وإذا نظرت إلى الجبال لمحته
فالشاعر القروي طود اباء
من كان يحلم بالغدير فإنني
شاهدته في كل قطرة ماء
صارت إليك تحيتي ولو أنني
خيرت كنت تحيتي ورجائي

إن أجواء الحرب في لبنان التي تركت ظلالها على النفوس والعقول، والتي جعلتها تضيق بأي رأي مخالف، ينبغي أن تنحسر عن هذه النفوس والعقول، وينبغي أن تعود الضمائر كما كانت حرة، ناصعة، طاهرة، تفتش عن الحق، أو عما تراه حقاً، بحرية كاملة، وعندها لن تكون نظرتنا إلى الشاعر القروي إلا كما نظر إليه إيليا أبو ماضي.

الحداثة الشعرية في «القصائد الخمس والمطابقات والأوائل» لأدونيس

خلت مجموعة أدونيس الأخيرة «القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل» من الرسوم والأشكال والمخططات الهندسية كالتي بثها بين سطور مجموعته السابقة «مفرد بصيغة الجمع» والتي تحفل بها عادة قصائد الموجة الأخيرة من الشعراء الفرنسيين. كما خلت هذه المجموعة من الشعر الذي يمكن أن يعتبر نموذجاً للحداثة، والتجاوز، وتفجير اللغة، واغتصاب اللغة، وما إلى ذلك من الشعارات التي اشتهر أدونيس بالتنظير لها. أما ما حفلت به فقصائد تمثل ارتداداً عن هذه الشعارات، وتندرج في باب الشعر البارد المفتقد إلى الحد الأدنى من الدفق الوجداني، ولكن المتوافرة فيه بغزارة الشطارة اللفظية واللغوية.

بدءاً بعنوان الديوان الذي يذكر بعناوين المعلقات والأعمال الشعرية العربية القديمة، ومروراً بصفحاته واحدة واحدة، يلاحظ القارىء عودة أدونيس إلى اعتماد لغة عربية تقليدية تراثية، أو لغة شبيهة بهذه اللغة التقليدية التراثية. فلا تجروء على اللغة، على النحو الذي كان ينسبه هو لنفسه في السابق أو الذي كان يرغب فيه، بل عودة إلى العربية والإذعان لأحكامها كما كانت هذه الأحكام في عصورها السالفة وفي مظانها الأصلية. وتتردد في الديوان كلمات «ثمود» و «قريش» و «أمية» و «دمشق» و «قاسيون» و «حي الميدان»

و «حي الشاغور» و «مهيار»، ولكن ليعطيها أدونيس من المعاني ما يختلف عن المعاني التي لها في ذهن العربي. فدمشق ليست دمشق العربية بل «دمشق الأخرى» التي لا تتركه والتي تسكن في أعضائه كما يسكن رفضه (صفحة ٢٧، ٢٨). ذلك أن أدونيس ينطلق من موقف ثابت تجاه العرب سبق له أن أوضحه في ثلاثية «الثابت والمتحول». أما مهيار الذي سمى نفسه به مضيفاً إليه «الدمشقي» أحياناً كثيرة، فهو مهيار الديلمي الشاعر الفارسي الشعوبي الذي يثير اسمه أعذب الذكريات لدى أدونيس. فلكثرة إعجاب أدونيس به سمى نفسه مهيار، وللتفريق بينهما أضاف «الدمشقي» وهي كلمة ترمز إلى تلك المرحلة السورية السابقة للفتح العربي، والتي شهدت وجود شخصيات فكرية معروفة مثل يوحنا الدمشقي وسواه، وكل ذلك أمور لها دلالتها عند أدونيس وعند القارىء معاً.

ينقسم ديوان أدونيس كما يدل عنوانه إلى ثلاثة أقسام: القصائد الخمس، ثم المطابقات والأوائل. القصائد الخمس وعناوينها ثمود، والبهلول وبابل وقداس بلا قصد والفضاء ينسج التآويل، هي قصائد طويلة نسبياً، أما «قصائد» المطابقات والأوائل فلا تضم القصيدة الواحدة منها سوى بيتين أو ثلاثة أبيات. قد تكون القصيدة بضعة أسطر ولكن السطر الواحد هو كلمة أو كلمتان. لنأخذ قصيدة أبي نواس مثلاً، وهو شخصية أثيرة أيضاً عند أدونيس وقد وقف عندها في «الثابت والمتحول» وقفة عاطفية خاصة فإنها لا تحتوي إلا على عشر كلمات، لا عشرة أبيات:

لغة ـ فتنة/كلمات دم
والسماء مفترق
وأنا عابر
بالسماء يلتطم (صفحة ١٨٠).

وهذه كل القصيدة. أما قصيدة «أول الصدق» فلا تضم إلا تسع كلمات:

قافلة لوحت وغابت
وانطفأت بعدها البيوت:
لنعترف أننا نموت (صفحة ٢٢٣).

قصيدة «الكتابة» وهي من المطابقات، مؤلفة من ١٢ كلمة:

الفضاء دم واجتياح
جعلت الكتابة مهوى:
كلماتي تدلت
جسدي يتدلى
ورأسي يدنو.. (صفحة ١٥٥).

وهكذا تسير المطابقات والأوائل على هذا النحو، بضع كلمات وتنتهي القصيدة. بالطبع ليست القصائد بعدد الكلمات أو بعدد الأسطر. قد تتألف القصيدة من مائة بيت ولا شعر فيها، وقد تتألف القصيدة من بضعة أبيات وتكون مثقلة بالشعر، تفيض شعراً، كما تفيض الجنائن المغروسة قرب مجاري المياه الحية. فهل في قصائد مجموعة أدونيس هذه شعر؟ وما الذي يبقى في النهاية من هذا «الشعر»؟

في بحث سابق للدكتور زكي نجيب محمود منشور في كتابه «مع الشعراء» (دار الشروق، بيروت ١٩٧٨)، يتعرض الكاتب المصري لديوان سابق لأدونيس عنوانه «أغاني مهيار الدمشقي» فيلفت نظره «هذا الشعر الملغز الرامز الموحي».

ويتساءل زكي نجيب محمود: «ما هو مصير هذا الشعر بعد أن تكون قد مرت عليه القرون تلو القرون؟ أتظل له عندئذ قوته وعمق أثره حين لا يكون حول الناس ما يضيء لهم هذه الألغاز وتلك الرموز»؟ ويضيف: «إننا نقرأ الشعر الجاهلي الذي مضت

عليه ألف وخمسمائة عام فنتابع أصحابه بالفهم والتقدير لأنه شعر يحتوي على أسس التواصل بين الناس ما داموا يتكلمون لغة واحدة، فهل يقف الناس موقف التعاطف هذا من شعر أدونيس بعد ألف وخمسمائة عام؟ لست أدري!».

وما يشير إليه الدكتور زكي نجيب محمود صحيح. ولكن إذا كان لكل شاعر حديث أسبابه الموجبة في الغازه ورموزه فإن الأسباب الموجبة لأدونيس في اعتماد هذه «التقنية» الشعرية تستحق بحثاً خاصاً على حدة. أما القارىء لهذه المجموعة الجديدة فإنه يشعر، كما يشعر في كل مجموعاته الشعرية السابقة، بأن لدى صاحبها ما يريد قوله ولا يقوله، هناك شيء في النفس مركوز في حناياها، ولكن «شيئاً» ما يمنع من قوله. وهذا في رأي الكثيرين، وفي طليعتهم الناقد رجاء النقاش، هو الذي يدفع أدونيس إلى هذه الرمزية المغرقة في اليأس والإحباط تارة، وفي الرغبة بالثأر والانتقام تارة أخرى.

على أن الرموز والألغاز الأدونيسية تأتي هذه المرة في إطار لغة باردة تفتقر إلى النبض والحيوية. فالدفق الشعري والحرارة الشعرية والنيران الملتهبة التي تجتاح عادة مناطق الشعر وقلوب الشعراء كلها غائبة غياباً تاماً في القصائد الخمس وفي المطابقات وفي الأوائل. أما الحاضر حضوراً مكثفاً فهو هذه المهارة الفائقة في رصف الكلمات وسبك الألفاظ وهي مهارة تذكر بمهارة ناصيف اليازجي ويوسف الأسير ونقولا الترك لأنها مهارة معقودة لذاتها ولا تنبىء عن حيوية شعرية بل بالعكس تعلن فقدان هذه الحيوية.

الشعر عند أدونيس الآن تأمل بارد وسرد نثري، وما أن تلمع «شعلة» شعرية ما، حتى تنطفىء بسرعة تحت وابل من التأمل البارد المتتابع، وعندها تتواصل الطريق الشعرية لأدونيس موحشة لا يقطع

وحشتها إلا موقف من مواقف التمرد والعصيان، وأسباب هـذه المواقف جديرة أيضاً بدراسة خاصة.

بل إنك لو لم تكن عالماً مسبقاً بأنك تقرأ لشاعر معروف لظننت أنك تقرأ قصائد أولى لأحد شعراء الناشئة:

أحزاني ليست أحزاني
هي جرح ينزف من تاريخ الإنسان
هي أرض ترفع قربانا
للظلمات وللطغيان (صفحة ٢٦).

على أن مثل هذا الشعر في رأيي أفضل من تلك الطلاسم التي هي نتيجة مخيلة سائبة غير منضبطة أو نتيجة غش نحو النفس أو نحو الفن. أدونيس لديه بالطبع أجوبته المسبقة على عـدم فهم القارىء لألغازه وطلاسمه. إن مهمته كما يقول (مجلة فكر عدد ١٥ عام ١٩٧٧) «ليست خلق القصيدة فقط بل خلق قارئها». ويضيف حرفياً أيضاً: «إن العربي كقارىء وناقد، إجمالاً، تـعوّد ثـقافياً ألا يرى الشيء في لحظة حضوره وألا يفهمه. يبدأ برؤيته وفهمه بعد مرور فترة من الزمن حين تنشأ بينهما مسافة بالموت حيناً أو بالبعد الزمني حيناً آخر. كأن من طبيعة هذه العادة، لشدة ارتباط العربي بفكرة الماضي، أن تقتل دائماً الحي، أو أن تقتل الحضور، لكي تستعيده بعدئذ باسم الماضي».

وهذه الحملة في الواقع ليست على العربي كقارىء وناقد فقط، بل على العربي كعربي، ذلك أن العربي عند أدونيس، كائن ماضوي لا يعيش في الحاضر، ولا يرى هذا الحاضر إلا فيما بعد، بعد فترة طويلة من الزمن، عندما يستعيده باسم الماضي. وهي حملة تضاف إلى حملته «الصليبية» على العرب في «الثـابت والمتحول»، ولكن الجديد فيها هو استمراره في أدائها صراحة حيناً أو تويةً حيناً آخر.

ولكن بعيداً عن مواقف أدونيس الفكرية، يبقى سؤال أساسي

حول «شعر» أدونيس هو السؤال الذي طرحه الدكتور زكي نجيب محمود في الفصل الذي كتبه عن أدونيس في كتابه «مع الشعراء»: «إذا كان قارىء هذا العصر لم يفهم شاعره المعاصر له، فمن يدري ومن يؤكد أن قارىء العصور التالية سوف يفهم هذا الشاعر أكثر»؟

في القصائد الخمس والمطابقات الأوائل تعثر أحياناً على أبيات ومقاطع «مفهومة» تماماً فلا حاجة من أجل فهمها لا للاستعانة بقاموس ولا لإجهاد النفس والفكر. وفي هذه الأبيات والمقاطع يتأكد لك أن «كمية» الشعرية محدودة إن لم تكن أحياناً مفقودة تماماً. أما في مقاطع وقصائد أخرى من المجموعة فرحلة أدونيس رحلة خابية الأضواء، داكنة، لا تعثر فيها على ما يبين طريقه أو طريقك. عندها قد تكون في شك فيما إذا اعتبرت ذلك قصوراً في القدرة الشعرية، ولكنه عندما يُرى بكامل قسماته في الواضح والمفهوم، فإنك تصاب بالدهشة لعادية هذا الشعر أو لتأثره فيه بمن سبقه أو بمن عاصره.

في «البهلول» تلمح طيف جبران خليل جبران ويوسف غصوب وبعض شعراء المهجر والوطن معاً:

تدخل الشمس إلى بيتي فراشات
وتمضي كلمات
ولأيامي في مفترق الماء حنين
كيف أحيي زهراً
يجتاحه الرمل وهذا
جسدي يختلج الآن كراع بدوي
لابساً وجه الحقول
يكتب الشعر على العشب ويلقي
يأسه الطيب في مد الفصول

ويبدو أن الشعر في مجموعة أدونيس هذه مجرد محاولة لتطبيق فكرة أو للتدليل على صوابها كما يؤمن بها أدونيس. أما الفكرة فمعروفة وقد سبق لأدونيس أن أعلنها ودافع عنها في «الثابت والمتحول» وهي أن لا إبداع ولا خلق مع العروبة وتراث العرب ومن أجل هذا نظم أدونيس الشعر وهو يعرف مسبقاً أنه لن يبدع فيه بسبب عروبة كامنة في النفس مفروضة فرضاً يبدو أنه لم يستطع أن يهرب منها.. وقد كتب أدونيس الشعر وهو يعرف أنه بحاث وعالم أدبي.

في الثابت والمتحول يقول أدونيس: «العرب شعب ليس حياً في الحاضر وليس له مكان في المستقبل. إنه شعب محاصر بين فعلين: يرث أو يقتبس. فهو لا يقدر أن يعيش وأن يفكر إلا بموروثه ولا أن يعيش إلا بإبداع الشعوب الأخرى. إن ذاته الحية ليست له فهي إما ضائعة فيما لم يعد موجوداً، وإما ضائعة في ذوات أجنبية عنه».

وهذه الأفكار أقنع أدونيس بعض الشباب بها، ولكن أحداً لم يقتنع حقاً بشعره. حتى تلامذته الذين يؤمنون له الحماية في هذا المنبر الأدبي أو في ذاك قد يكونون مقتنعين بفكره، ولكنهم غير مقتنعين بشعره. كان مهيار الديلمي شعوبياً ولكنه كان أيضاً شاعراً، أما مهيار الدمشقي فأمر آخر:

أفق ثورة، والطغاة شتات
كيف أروي لإيران حبي
والذي في زفيري
والذي في شهيقي تعجز عن قوله الكلمات
سأغني لكم لكي تتحول في صبواتي
نار عصف، تطوف حول الخليج
وأقول المدى، والنشيج،
أرضي العربية، ها رعدها يتعالى،

صاعقاً خالقاً وحريقاً
يرسم المشرق الجديد، ويستشرف
الطريقا
شعب إيران يكتب للشرق فاتحة
الممكنات
شعب إيران يكتب للغرب
وجهك يا غرب ينهار
وجهك يا غرب مات
شعب إيران شرق تأصل في أرضنا،
ونبي
إنه رفضنا المؤسس، ميثاقنا العربي.

الجدير بالذكر أن الغرب الذي يهاجمه أدونيس هنا هو الغرب الذي يدعو أدونيس الشعراء العرب إلى بناء حداثتهم الشعرية فيه، ففي صدمة الحداثة دعوة حارة إلى بناء «الحداثة الشعرية» في الأفق الأوروبي والغربي، كما فعل في رأيه شعراء أميركا اللاتينية.

ولكن، هل شعر القصائد الخمس والمطابقات والأوائل هو شعر الحداثة؟ هل هذا هو الشعر الحديث؟

ملاحظات على «هامش» الشعر الحديث

يجب التمييز أولاً بين حركة الشعر العربي الحديث وحركة أخرى يلتبس على الناس أمرها أحياناً فتحسب على الشعر الحديث وهي منه براء.

الحركة الأولى، أي حركة الشعر العربي الحديث، حركة تاريخية أصيلة مستمرة منذ بدايات هذا القرن، تنمو حيناً وتتعثر حيناً آخر، ولكنها حركة حية بمقتضاها يتطور الشعر العربي ويتفاعل مع العصر.

ومن الطبيعي أن تجد هذه الحركة أنصاراً لها وخصوماً، ككل حركة يقظة وإحياء سواء في مجال الفنون والآداب أو في مجال آخر، ولكنها من وجهة نظرنا على الأقل، تمثل نزعة التجديد الأصيلة في وجدان الأمة، وهي نزعة موجودة في كل جيل كما في كل عصر.

أما الحركة الثانية فتضم تلك الأعشاب والطحالب التي تنمو على هامش كل حركة أصيلة، ولكنها تصور نفسها على أنها الألف والياء، والأصل والجوهر، بينما هي في واقع الأمر لا تمت إلى ظاهر الشعر والفن بصلة.

إنها تضم «شعراء» يشبهون «السلّم» الذي تحدث عنه ميخائيل نعيمة يوماً: يصعد عليه الصاعدون وينزل النازلون، أما هو فلا يصعد ولا ينزل. وهؤلاء «الشعراء» لديهم رغبة بالشعر، وشهوة

لـركوب مـوجته، ولكنهم لسبب مـا يقصرون. عنـد التقصـير، وبخاصة التقصير المستمر، يغير المقصر وجهة سيره، قد يترك الشعر لقراءة الشعر، وقد يتركه مرة واحدة نهائية إلى حرفة أخرى، وهذا مألوف في جماعة المقصرين. ولكن المقصر في حالتنا هذه يمعن في التقصير متظاهراً بالنجاح الوافر، كاتباً بنفسه آيات الثناء عليه، وحاله تشبه حال صاحب المطحنة القديمة التي كانت تدور على الماء عندما فاجأتهـا المطاحن الكهـربائيـة الجديـدة فتركهـا الناس إلى الجديدة. أقفل صاحبها العجوز أبوابه بعد أن هجرهـا الزبـائن وجعلها تدور على الفراغ ليلاً نهاراً، كي يوحي وهو في حالة قهر لا توصف، بأن مطحنته مستمرة في أداء عملها على أحسن ما يكون.

إذا أخذنا بتعريف الأقدمـين للشعر من أنـه الكلام المـوزون المقفى، رغم كل الملاحظات العصرية على هذا التعريف، فإنهم لا يحققون شيئاً من عباراته الثلاث حتى «الكلام» ذلك أن «الكلام» يفترض حداً أدنى من فهم الناس أو حتى الخاصة له. وفيما يلي ننقل نماذج من «كلامهم» معتمدين على صفحة دائمة في المجلة الثقافية «المصباح» تخصصها أسبوعياً لنتاج هذه الحركة الشعرية الهامشية:

يقول أحدهـم:

مشهد بصري

لمراقبة المللكة الرافعة ثوبها لتغطية خزائن اهتمامتنا

المترجمة على نحو مجرد

وآخر

لتبني أطلس الحواس المواجهة للغبطة في محراب الاقتصاد والنموذج الباطني للصعلكة.

ويقول «شاعر» آخر:

معول وقصيدة

يخرجان من عنق السؤال الشعث

المرهون للأحذية السميكة
المرهون
لياقوت الشمبانيا، التنبل استشهد
بالاعتباط الفيزيكي.
على الجسر كان الندى يتهادى حاملاً رأس هرة.

وهذه لشاعر ثالث:

اتسخ عنقوداً
جرذون المعاصر
سكران
وجهي السدان
والجرس كراز الضيعة!

ويقول رابعهم:

وجه يجتمع بحيرة، يفترق بجعاً
صدر يرتعش مبرة، يهدأ لوتساً
للنهار يدا لعبة وللفلك دائرة المهرج
ولكن أيتها الشمس الشمس
ماذا تريدين مني؟

أو:

صمتك عاشق في ذاكرة الرمل
حيث اللؤلؤ والعظام وعصافير البرد
وبعدما يلتهمنا الجوف
تعود العصافير عصفوراً عصفوراً
لتلقي الفرح الذي يوزعه الجنود
أيام الحرب والمجاعة!

وإذا أخذنا أي تعريف حديث للشعر فإني لا أعتقد أن أحداً سوف يتصدى للقول بأن هذه النماذج لها من الشعر أي نصيب..

كان جيل الخمسينات الذي نهضت به الحركة الشعرية العربية نهضتها الكبرى قد دعا إلى «قصيدة متحررة أقصى حدود التحرر»، وإلى شعر «طبيعي» لا ترهقه القافية أو النمطية الخارجية. ولكن هذا الجيل نفسه قد تنبه إلى أن «الحرية» في هذا المجال مسألة خطرة لأنها قد تفسح في المجال أمام تسرب غير الجديرين إلى نادي الشعر. فالحرية قيمة فنية كما هي قيمة إنسانية، ولكن من الغبن أن توهب لمن لا يريد أن يتقن عمله، والفن والشعر بخاصة، هو اتقان قبل كل شيء.

التجديد حق وواجب معاً للفنان ولكن التجديد ليس فوضى، وليس أي كلام تجديداً، هذا مع الملاحظة أن التجديد الصادر حتى من العظماء قد يعطي أحياناً نتائج عكسية، فكيف بتجديد ليس له مع التجديد الأصيل أية رابطة؟

ولكن جيل الخمسينات الرائد قد مضى بعضه، وانطفأ التوهج الشعري عند بعضه الآخر لسبب أو لآخر، وعلى ذاك الجيل كان الأمل معقوداً في إجراء مصالحة بين الشعر العربي التقليدي، الذي مضى أوانه، وبين الشعر الآخر المنفلت كل الانفلات، إن صح التعبير، وهو الشعر الذي أدار ظهره لتراث العرب الشعري، ولأصولهم الشعرية، ولكل أصل، ولم يعتمد من لغة العرب أو بيانهم إلا لغة هامشية تنقل فوراً إلى الورق ما يدور في مخيلة سائبة غير مثقفة، وإلا هذا البيان الذي لا يبين.

ومن الصعب أيضاً اعتبار هؤلاء الذين نقلنا نماذج من شعرهم، ومن على شاكلتهم، شعراء. ومن الظلم اعتبارهم صدى إيجابياً للحركة الشعرية الحديثة في أوروبا والعالم، التي لم تصل إلى هؤلاء إلا عبر اطلاع مباشر خفيف عليها أو عبر تلك المترجمات الرديئة المعروفة. ففي أي مكان من العالم للتجديد أصوله ومعاييره وقيمه، بينما التجديد لدى هؤلاء عندنا خال من كل الأصول والمعايير والقيم.

في إنكلترا مثلاً، وهي أمة محافظة في حياتها السياسية ولكن مجددة أبعد أنواع التجديد في كل ما يتصل بالثقافة، لا ينظر الإنكليز للشاعر المجدد بعين الاحترام إلا إذا نظم الشعر في البدء على أصوله الكلاسيكية، ولا يرون الناقد جديراً بمهمته إن لم يكن قد قدم دراسة أو أطروحة تتناول جانباً لم يسبق إليه من جوانب تراثهم الفكري.

ولم يسمع أحد أن شاعراً إنكليزياً معاصراً شتم شكسبير كما يفعل شعراء الحركة «الثانية» عندنا، أو أن ناقداً دعا إلى حرق الحضارة الإنكليزية واستيراد الحضارة الألمانية مثلاً، على النحو الذي يفعله الكثيرون من المجددين عندنا.

عندنا لا يعترف هؤلاء المجددون لا بشكسبير غربي ولا بشكسبير عربي، لا بتراث غربي ولا بتراث عربي. بل إن من هؤلاء من ينظر إلى التراث على أنه عبء أو مشكلة، ومنهم من يتعصب لجانب في هذا التراث ضد جانب آخر، ومنهم من يؤلف الكتب لنصرة «فريق» في هذا التراث ضد فريق آخر، وكأن المعركة على الخلافة الإسلامية لا تزال قائمة. وبعض شلل شعراء «الحداثة» في بيروت، وفي غير بيروت أيضاً، تقوم على أساس طائفي بحت، فما أن تظهر مجموعة شعرية جديدة لواحد من أعضاء الشلة (وانتظام الشلل أيضاً يتم على أساس طائفي) حتى تستنفر الشلة نفسها لتقريظ المجموعة بذاك الكلام المعروف المستنفد لكثرة ترداده. وهناك شلل أخرى، كرهاً بالعرب والإسلام، طوت صفحة العودة إلى التراث طياً نهائياً، قل لها مرتين كلمة المتنبي أو امرؤ القيس أو الشريف الرضي يغمى عليها، وقل لها مرة واحدة اسم جاك بريفير أو أي جاك بريفير آخر، ترد إليها الروح.. ولكثرة إيغال هذه الشلل الطائفية، بات الحديث عن القصيدة «المارونية»،

والقصيدة «السنية» والقصيدة «الشيعية» أمراً عادياً في أدبيات النقد اللبناني!

إذن هناك حركة الشعر العربي الحديث، وهي حركة معروفة وتضم السياب ونازك الملائكة وخليل حاوي والبياتي ونزار قباني وشفيق الكمالي ومحمود درويش وعشرات من مثل هذه الاسماء المضيئة، وهناك حركة ثانية على هامش هذا الشعر الحديث، علاقتها بالحركة الأولى كعلاقة اليسار الطفولي المرضي باليسار الحقيقي.

ويمكن رسم ملامح «شعراء» هذه الحركة الثانية الهامشية على الصورة التالية:

أولاً: لا يمل هؤلاء ترداد كلمة «الحداثة» على مدار ساعات النهار. وكلمة الحداثة عند هؤلاء تشبه كلمة «الله» التي يرددها دراويش المولوية في ساعات الجذب والوصال حتى تتخدر منهم حواسهم والأوصال، فيرتمون أرضاً. ولكن الفرق بين أهل التصوف وأهل الحداثة المزيفة، أن الأولين أهل وصل ولقاء مع الله، وأن الآخرين لا لقاء لهم لا مع الحداثة ولا مع أحد.

لقد وصلت الحداثة إلى هؤلاء من معلم «عتيق» معروف، دأبه أن يسكر تلاميذه حتى يقعوا في الغيبوبة، بينما يكون هو في أثناء مرحلة السكر الصاحي الوحيد بينهم، كما قال عنه رجاء النقاش يوماً. والحداثة كما وصلت إلى هؤلاء هي أولاً رفض كل الأصول الفنية والشعرية العربية لأنها عربية ولأنها مقومات عربية، وثانياً الإبحار في المغامرة على طريقة الحشاشين في قلاعهم في نهايات الدولة العباسية.

ولا يناقش هؤلاء في هاتين المسلمتين، وهما في ظاهرهما صحيحتان. فمن ذا الذي يماري في أن الشعر حرية قبل كل شيء، ولكن من ذا الذي يماري أيضاً في أن الحرية وعي ومسؤولية

أيضاً؟ لقد كانت الحرية في يد هؤلاء مرادفاً للفوضى، وللعدمية وللمغامرة بمعناها المدان في كل القواميس التقدمية لا بمعناها الإيجابي الذي يجب تزكيته والحض عليه، أما الإبحار في الشعر فإنه يتطلب أول ما يتطلب إتقاناً للسباحة. وإتقان السباحة في بحور الشعر يتطلب تجهيزاً ثقافياً واستعداداً روحياً من نوع خاص. وليس لهؤلاء من كل ذلك أي نصيب.

ثانياً: ضمن هذه الحركة الهامشية تتشكل أنواع من المافيا تهتم بالإعلام والدعاية أكثر مما تهتم بالخلق، وتهتم بالمقابلات الصحفية أكثر مما تهتم بالشعر. وفي خلال فترة زمنية معينة، قد تكون سنة مثلاً، يزرع أفراد هذه الحركة أنفسهم في الصحف والمجلات مئات المرات باقتدار تعجز عنه شركة علاقات عامة.

ويتفجر التنظير للشعر عند هؤلاء أكثر مما يتفجر الشعر، ويتخذ التنظير شكل حملات ضارية على الشعراء الماضين أو المعاصرين الآخرين بدعوى أنهم تقليديون أو رجعيون يعتمدون أوزان الخليل ابن أحمد. ففي عرف هؤلاء لا شعر والخليل بن أحمد حي يرزق.

ولا ينجو من سهام هذه المافيا أحد. فبدوي الجبل والأخطل الصغير والجواهري وعمر أبو ريشة وسعيد عقل وكل شاعر غيرهم ليسوا شعراء. أما جيل الرواد عندهم فجيل «توفيقي» وسطي غير حاسم لم يتخلص من جراثيم القصيدة العربية التقليدية، ويكفي هذا الجيل سقوطاً وفشلاً في نظرهم أنه حافظ على التفعيلة، أي على الأوزان. وبجردة حسابات سريعة لا يبقى من هؤلاء الشعراء الكبار عند هؤلاء «الشعراء» أحد. وبجردة لاحقة لا يبقى من الشعر العربي الحديث بعرف هذا المنظر أو ذاك غير شعره هو. أما الآخرون فقد يكونون صدى له، وقد لا يكونون حتى صدى!.

ثالثاً: السائد لدى هذا الهامش الشعري اعتماده «قصيدة النثر» كشكل شعري. والأصل أن نقول بدل «اعتماده» استبساله في

الدفاع عن هذا الشكل استبسالاً أين منه نضالات الشعوب المدافعة عن حقوقها وكرامتها.

إن قصيدة النثر عند هؤلاء هي معيار الشعر والشاعرية. هل تنظم أيها الشاعر العربي حسب التفعيلة؟ إذن أنت رجعي متخلف حتى ولو سال الكلام روحاً وريحاناً من قصيدتك الموزونة. أما إذا كنت تكتب نصوصاً بدون وزن، فإنها بلا جدال نصوص شعرية إبداعية حتى ولو كانت في الواقع مغرقة في النثرية والرداءة.

يقول الدكتور غازي القصيبي في دراسة حديثة له حول «أزمة الشعر العربي المعاصر» منشورة في مجلة الفيصل السعودية العدد ٤٦ من عام ١٩٨١، إن الشعر العربي ولد في أحضان بيئة لم تعرف من ضروب الأدب ولا من أنواع الفنون الجميلة سواه. وبخلاف عدد من الحضارات التي فتنت بالغناء والرقص والتمثيل والنحت والموسيقى، لم يكن للعرب في جاهليتهم أي وسيلة للتعبير الفني سوى الشعر.

من هنا ندرك، يضيف القصيبي، أن النقاد القدماء الذين عرّفوا الشعر بأنه الكلام الموزون المقفى لم يكونوا سذجاً أغبياء كما يحلو لنا أحياناً أن نتصور، بل كانوا يحاولون بطريقتهم الخاصة أن يحموا الفن الجميل الوحيد الذي عرفته بيئتهم من الانقراض والتحلل في النثر. والآن بعد أن أصبح بإمكان أي إنسان مشوش التفكير أن يتحفنا بهذيان لا يفهمه أحد ويسميه شعراً، لعلنا ندرك أن التعريف القديم الذي نعتبره اليوم طرفة مضحكة استطاع خلال القرون الطويلة أن يحتفظ بالشعر العربي ككيان واضح مستقل صامد في أوجه الادعياء والعابثين.

وأضيف إلى كلمات الدكتور غازي القصيبي أن النثر يحمل أحياناً شحنات شعرية كما يحمل الشعر، ولكن لماذا الإصرار على توليد الشعر من النثر، ولماذا هذا التنظير الهائل لقصيدة النثر؟ وما

الذي يخفيه؟ إذا كانت إيقاعات الخليل لم تعد عصرية، فأين هي إيقاعات هذا العصر الجديد؟ لقد أصر القدماء على الوزن، ولم يصروا على أوزان معينة بالذات، وما فعله الخليل بن أحمد قد اقتصر على جمع الأوزان المعروفة والمتداولة في زمانه، ولم يقفل باب الاجتهاد بصددها وطرأ عليها فيما بعد تعديل كثير. وفي خلال السنوات العشرين الماضية جرت أعظم عملية استيطان في الثقافة العربية أريد بموجبها زرع قصيدة النثر في الشعر العربيواعتبارها شكلاً شعرياً شرعياً. وفي سبيل توطينها محلياً جرى نضال على الورق فاق بضراوته نضال اليهود في سبيل زرع مستوطنتهم الأصلية «إسرائيل»، ومستوطناتهم اللاحقة في النقب والضفة الغربية والجولان، كما فاق نضال الشعب الفلسطيني والعربي من أجل تحرير فلسطين وبلاد العرب من هذه المستوطنات كلها.

ويعثر الراصد لعملية التوطين هذه على صنوف شتى من العقد النفسية، ولكنه لا يعثر إلا على القليل القليل من الرغبة في الشعر، ولا يعثر على شيء إطلاقاً من الولاء للأدب العربي وللحضارة التي ننتمي إليها جميعاً.

لقد أشفقت على شاعر من جيل الرواد جرى استطراحه مرة حول قصيدة النثر فخاف من ألسنتهم وأثنى عليها وعلى فضائلها الكثيرة بينما كل شعره في أوزان الخليل بن أحمد وبينما هو بالذات بينه وبين نفسه لا يعتبرها أسلوباً في الشعر. وأخبرني أحد أساتذة الفلسفة في الجامعة اللبنانية أن متشاعراً من هؤلاء دق بيته وطلب منه إجابة حول رأيه بقصيدة النثر. فما كان من هذا الأستاذ إلا أن أجابه، بدون خوف: هل انحصرت الحداثة بقصيدة النثر؟ أما من حداثة في نطاق الفكر العربي والثقافة العربية إلا حداثة قصيدة النثر؟

رابعاً: يحمل هذا الهامش الشعري على النقاد الجديين فينعتونهم

بالتخلف لأنهم لا يدرسون أعمالهم الشعرية. فالدكتور إحسان عباس غير محبوب عندهم لماذا، لأنه وقف في دراسته النقدية عند جيل الرواد ولم يكمل الطريق باتجاههم، تلامذة الدكتور إحسان عباس يقولون: لقد أخذ على أستاذنا الكبير أنه درس بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي وهما شاعران كبيران ولكنهما غير معترف بهما في أوساط الثقافة العربية الرصينة، فما الذي كانت ستقوله عنه الأوساط الأكاديمية وغير الأكاديمية لو تناول «أعمال» هؤلاء الذين «عملوا وسووا» بالشعر العربي والتراث العربي؟

خامساً: يلهث هؤلاء خلف كلمة لطيفة تقال عنهم في صحيفة. مستعدون حتى لمحاولة نظم قصيدة على البحر الطويل استدراراً لكلمة حلوة. إنهم يظنون أن تكرار «زرعهم» ينتج لهم الرسوخ والخلود.

جيوش لجبة ترابط في هذا المقهى أو ذاك، بانتظار مرور محرر ثقافي يمن عليهم بخبر أو لقطة أو مقابلة.

ولكن أحداً في رأيي لا يستطيع أن يفعل شيئاً من أجل شاعر غير شاعر. إن ألف حقنة فيتامين لا يمكنها أن تهب روح الشعر لمن لا روح شعرية عنده. فلا الصديق أنسي الحاج في النهار العربي والدولي بإمكانه أن يقدم لهؤلاء إلا خدمات مؤقتة وعابرة، وعبثاً يجري زرع هؤلاء في النهار اليومي وفي سواه من المنابر. لا يمكن لأحد أن يقول لأحد: كن شاعراً فيكون. فمهما أعطينا مجالاً لهؤلاء الآن، فلا يمكن لقصيدتهم أن تستمر حتى المساء، ثم ماذا نصنع لهؤلاء أمام التاريخ، في تلك الساعة الرهيبة؟

إن كلمات المصانعة، وأسلوب المقايضة لا يمكنها أن تصنع شعراء. إن الشاعر الحق مهما جرى التعتيم عليه، شاعر. ومن ليس شاعراً فألف مقالة مزروعة لا يمكنها أن تتقدم به خطوة واحدة نحو الشعر.

لقد حاول أحمد بك الأسعد يوماً، أن ييسر أمر شخص من جماعته طلب منه بطاقة توصية ليكون مطرباً في الإذاعة اللبنانية. أعطى أحمد بك البطاقة، ولكن جماعة الإذاعة عندما أجروا له «بروفة» تبين لهم أن صوته لا يختلف عن صوت هؤلاء الشعراء الذين نتحدث عنهم. وعندما أصر أحمد بك على تعيينه مطرباً (ولو، ما بيطلعلنا نعيّن مغني بالإذاعة؟) أصر مدير الإذاعة على استقالته وطلب تعيين زلمة أحمد بك مديراً للإذاعة مكانه.

سادساً: لدى هذا الهامش الشعري على حركة الشعر الحديث مجموعات شعرية لا حصر لها، ولا قيمة لها في الوقت نفسه خارج عمليات الزرع والمقايضة.

والذي يحز في النفس هو الورق المسفوح المهدور، الحبر الذي ذهب سدى، الحبر الشريف النبيل الذي شُرع لأشياء الحق والخير والجمال. ثم الوقت الذي كان بالإمكان صرفه من أجل عمل آخر نافع. أناقة مفرطة في الإخراج، في الطبع، وجهد في صفصفة الكلمات تفوق بكثير الجهد الذي صرفه الشاعر التقليدي في البحث عن قافية أو في وزن قصيدته، مع صورة للشاعرالكريم. أما الغائب الوحيد، فهو كلمة واحدة: الشعر!

لذلك، وعلى ضوء رسم الملامح الآنفة الذكر، نستخلص الملاحظات التالية:

أولاً: يجب إعادة الاعتبار للناظم وللنظم. فمهما كان رأينا سلبياً بأوزان الخليل بن أحمد، ومهما زعمنا بأنها لم تعد كافية ولا شافية، فإن مرحلة النظم بأوزان الخليل يجب أن تكون مرحلة حتمية لا بد أن يمر بها كل طامح لدخول نادي الشعر.

على هذا الطامح لدخول جنة الشعراء أن يثبت مقدرته على نظم الشعر العربي التقليدي قبل أن ينتقل إلى مرحلة إتحاف القارىء

بدرر الشعر المنثور على النحو الذي أثبتنا نماذج منه في مطلع هذه المقالة.

وتلافياً لاتهامنا بالرجعية من قبل هذه الحركة المضادة للشعر، نبادر إلى القول، كما قال أحد النقاد يوماً:

إن من المؤسف أن كلمة نظم قد أصبحت تزدرى في عصرنا وكأنها إهانة يُسَبُّ بها الشاعر، إن الشاعر المبدع لا بد أن ينطوي على ناظم متمكن بارع وإلا لم يكن شاعراً. إن النظم هو المرحلة الأولى في كل شعر. أما أن يكون هناك أناس ينظمون شعراً موزوناً يخلو من الإبداع ورعشة الموسيقى فإن ذلك لا يهين كلمة النظم. إن كل شاعر ناظم بالضرورة، وليس كل ناظم شاعراً، وذلك لأن الشعر أعم من النظم، فهو يحتويه دون أن يقتصر عليه.

والذين يدعون أن قصيدة النثر باتت هي الشكل الشعري الأسمى، ليطلعونا على قصيدة واحدة جيدة لهم نظموها على الأسلوب الكلاسيكي.

ليكن النظم على الأقل مرحلة، أو إجازة كفاءة!

ثانياً: إن الشاعر المجدد الأصيل هو الذي ينتمي إلى تراثه معجباً مفتخراً ويمحض هذا التراث ويمحض أمته الولاء الذي لا حدود له. هو الذي يبسط محبته على كل حبة رمل من رمال الجاهلية، على كل معلم من معالم الحضارة العربية، ولا يفرق بين هذه المعالم ولا يستثني ولا يتعصب.

والشاعر الأصيل هو من يعزف عن الاهتمام بالدعاية لشخصه ولشعره، ومن ينام ملء جفونه عن شواردها، نوم المتنبي الهنيء السعيد.

ثالثاً: إن الحداثة هي العصر زائد التراث. إن الحداثة لا يمكن أن تبنى في فراغ تراثي أو حضاري. والذين يلهثون أناء الليل وأطراف النهار خلف تقليعة شعرية دارجة في باريس، ووراء صرعة

أو موضة دارجة في غير باريس، سيضرب بهم المثل يوماً كنماذج للتقليد لا للحداثة، وللفقر الروحي لا للغنى الشعري.

رابعاً: إن لكل فنان، كما قالت لي يوماً غادة السمان، كل الحقوق بما فيها حق التجربة وحق المغامرة وصولاً إلى حق الرداءة.

إن لكل فنان بواكيره الأولى وخطواته الأولى، وللفنان إبداعاته كما له عثراته، وقد يكون من أبرز نواقص الساحة الثقافية العربية فقدان القيادات الثقافية، والمعلمين الثقافيين، والنقاد، والتقاليد الثقافية، وبسبب فقدان كل ذلك تكثر المشاكل وتتعقد مع الوقت، ومن أجل ذلك يكثر الكلام عن الحقوق.

ولكن الحقوق، كي يجري التمتع بها خالصة نقية، ينبغي أن لا يلحقها تعسف. إن التعسف في استعمال الحق جرم يعاقب عليه القانون، كما يعاقب على أي جرم آخر.

والشاعر الذي لا يتقدم خطوة واحدة طيلة خمس سنوات أو عشر من «حق» القارىء أن يطالب بترحيله، ومن حقه أيضاً أن يطالب بأن يكون في الساحة ناقد يطالب بترحيله بالنيابة عنه، ناقد جدي لا يشترى بكتاب أو بحفلة غداء.

ويبقى الهامش الشعري هامشاً شعرياً، ويبقى الزمن في النهاية هو الغربال الدقيق، ويبقى التاريخ فيصل التفرقة بين النبوة الصادقة والنبوة الكاذبة..

القِسمُ الثّاني

حِوَارَات حَول الشِعر

مع الدكتور احسان عباس

● مضت عدة سنوات وأنت لا تكتب نقداً. قيل إن الدكتور احسان قد اعتزل بابل الشعر الحديث، وقيل إنه يرى أن الشعر العربي يمر بمرحلة انحطاط فأسقطها من حسابه . .

ـ الحقيقة أنني لا استطيع أن أسمي ما تم من شعر منذ أربع سنوات حتى اليوم انحطاطاً لأنك حتى تحكم على الشيء لا بد أن تواكبه. وقد واكبت أنا الشعر الحديث بمحبة قوية دفعتني إلى تحدي أكاديميتي أحياناً حتى اتهمني بعض أصدقائي من المحافظين بأنني أضع قواعد لشيء لا يستحق التقعيد. منذ أربع سنوات اختلف الوضع. فبعد صدور كتابي اتجاهات الشعر العربي المعاصر الذي استنزف من جهدي شيئاً كثيراً حتى أضع فيه الشيء الكثير في العبارة القليلة، حدث أمران:

ـ الأمر الأول أن هذا الكتاب لم يُرضِ لا الشعراء ولا النقاد. كل شاعر لم يجد اسمه في الكتاب ظن أنني لا أقدره حق قدره ولذلك اغفلت اسمه. مع أنني قد أقدم في هذا الكتاب دراسة نموذجية لموضوعات بأعيانها، لا لكل شيء في الشعر الحديث. فعندما أتحدث عن الزمن أتحدث عن شاعر كبير درست كل دواوينه لأخرج بأربع أو خمس عبارات في تحديد مفهومه للزمن. هذا النوع من الدراسة كلفني كما قلت جهداً كبيراً جداً. ثم لم يَرضَ النقاد

عن الكتاب وهاجموه بشدّة واتهموه بشتى الاتهامات ليس أقلها أنني شخص افتقر إلى المنهج، وأنا عشت طول حياتي على المنهجية. حدثت عندي ردة فعل تجاه الشعر وتجاه عملية النقد نفسها.

فالعامل الأول هو أنا وليس الشعر.

ـ العامل الثاني هو أنني بعد هذه الموجة حاولت أن أقرأ كما كنت دائماً، وأنا أقرأ بكثرة ما ينتج من شعر وغيره، حاولت أن استمر في القراءة لأجد الشحنة. أنا عادةً في القراءة أتلقى شحنة من القصيدة وعندئذٍ تثيرني لقراءتها خمس أو ست أو عشر مرات أخرى. أصبحت افتقد هذه الشحنة. هل هذا أيضاً عيب فيّ أو عيب في الشعر أيضاً؟ لا أدري ولكنه موجود. أصبحتْ القصيدة لا تستطيع أن تبعث في نفسي الشرارة الأولى التي توجه انتباهي إلى الاهتمام بها. لماذا؟ كما قلت، ربما كان سببه نقصاً فيّ بسبب السن أو بسبب العجز أو بسبب شيء آخر صحي، لا أدري. ربما. أنا افترض كل هذه الفروض لكي لا أتهم حركة الشعر الحديث. إذا كان هذا الأمر، أعني فقدان التجاوب الكهربائي بيني وبين الشعر، إذا كان قاصراً عليَّ، فالعيب فيّ أنا. لكن إذا لم يكن قاصراً عليَّ، فيجب أن نبحث عن مجال آخر للعيب. هذا في اعتقادي هو سبب ما يمكن أن يسميه الناس جفوة بيني وبين الشعر منذ أربع سنوات. لكن تأكد تماماً أنني عشت على محبة الشعر وعلى تقديره وعلى التفاعل معه طول حياتي، وأنت تذكر أنه عندما لم يكن البياتي قد برز بعد، كتبت عنه كتاباً. وكان الكتاب وبدون ادعاء موجهاً في كيفية رصد علامات تطور هذا الشعر الحديث على أسس نقدية أعتقد أنها في ذلك الحين كانت جيدة..

● **هل يمكن أن نلقي نظرة على خريطة الشعر العربي الآن.. هل هناك ايجابيات. هل الشعر يتقدم؟ هل هناك مأزق؟..**

ـ هنا تبرز ظواهر مختلفة في نظري. ظواهر الأقاليم العربية التي لم

تواكب حركة الرواد كالمغرب، والجزائر إلى حد ما. فهذه الحركة شهدت بعد حركة الرواد حركة من نوع جديد في الشعر وحركة لا يمكن لي الآن بعد أن أصبحت هناك جفوة بيني وبين الشعر أن أقيمها، لكنها لافتة للنظر. بعبارة أوضح، أن شعراء المغرب الذين جاؤوا بعد حركة الرواد في المشرق، أو شعراء الجزائر الذين لم يتح لهم أن يواكبوا حركة الريادة التي بدأ بها السياب والملائكة وخليل حاوي والبياتي وأدونيس وسواهم، هذه الحركة لم يتح للمغرب أن يواكبها في حينها ولكنه استطاع أن يقفز قفزة نوعية في طبيعة ما يقدمه من شعر. هذا من حيث الظاهرة الاقليمية. في البحرين ظهر شعراء تمثلهم أسرة الأدباء هناك، منهم شعراء اعتبرهم في الطليعة من الجيل التالي للرواد. هكذا ترى أن الخريطة الإقليمية الآن تتحكم بشيء من النقلات. بعد أن كان العراق هو المجلّي وخلفته مصر أو لبنان، أصبح المد الشعري في أقاليم أخرى. بينما انحسرت بعض جوانب هذا المد في الأقاليم الأولى التي ظهر فيها. هذا من ناحية الطبيعة الجغرافية.

من ناحية أخرى، عايش الشعر القضايا الكبرى. جغرافياً عايش القضايا الكبرى. خذ القضية الفلسطينية، لا يزال الشعر يتألق ويتأجج بسببها، على مستوى الفلسطينيين في الأرض المحتلة وفي خارجها، وعلى مستوى أحياناً بعض الشعراء في العالم العربي في الأقاليم الأخرى. قضية الجنوب اللبناني مثلاً، لقد وجدت جمهرة أو كوكبة من الشعراء يسمون الآن، خطأً أو صواباً بالشعراء الجنوبيين. الحقيقة هم شعراء قضية.

إذن، وكما ترى، هناك عاملان يعملان في تطوير أو توجيه الشعر. العامل الأول ضخامة القضية التي يتعامل معها، وهنا يبرز شعراء ويتضاءل شعراء آخرون، والثاني: الحركة التاريخية في اقليم دون اقليم وبذلك تجد أنه إذا كان الشعر في لبنان، كان طليعياً في

المرحلة الأولى، فإنه لم يعد طليعياً في هذه المرحلة لأن هناك شعراً يتقدم عليه أحياناً. لكن لبنان احتفظ بالجوهر. أي احتفظ بأهم الشعراء الذين برزوا في العالم العربي سواء كانوا لبنانيين أو غير لبنانيين: خليل حاوي، محمود درويش، نزار قباني، كلهم اجتمعوا في لبنان. استقطبهم لبنان كبيئة منفتحة تحتضن التيارات الجديدة.

تسألني عن توقعاتي بالنسبة للمستقبل. لا أستطيع أن أتحدث عنها لأنه ليس من حقي أن أحكم على هذا الشعر ما دمت قد انقطعت عن مواكبته. بكل صراحة، لا أستطيع أن أقول ما الذي يحدث في الشعر. لا أقرأ الشعر الآن. آخر ديوان قرأته عامداً هو ديوان خالد علي مصطفى وهو شاعر من أبرز الشعراء الفلسطينيين الذين نشأوا في العراق وهو «البصرة حيفا». ديوان جميل جداً كان يمكن أن يثيرني إلى الكتابة عنه كتابة مستفيضة. لم احتج إلى التعليقات التي كتبها خالد علي مصطفى في آخره، لأنني وجدتني اتفاعل معه منذ أول حرف إلى آخر حرف. ومع ذلك لم أكتب عنه إصراراً. لم أعد أؤمن بأن قلمي النقدي تحتاج إليه المجلات أو الصحف أو الكتب العربية، هذه حالة نفسية أمر بها. أنا أضع اللوم على نفسي وليس على الشعر في المقام الأول.

● **والنقد الذي تقرأه الآن للنقاد الشباب، والشعر الذي يكتب في هذه المرحلة، كيف تقيّمه؟**

ـ الشعر، قلت، لا أستطيع أن أقيّمه لأن هناك فجوة طالت. أربع سنوات مرت وهي ليست فجوة قليلة. ولكن النقد أتابعه وأقرأه. إنما كما قلت أنني عندما كتبت الكتيب الذي يمثل نقطة تحول في حياتي النقدية (اتجاهات الشعر العربي المعاصر) أقرأ نقداً لا أفهمه ولا أدري إلى من يتجه هذا النقد كما لا أدري ما الفائدة من أن أكتب قصيدة مقابل قصيدة عندما أنقد قصيدة أكتب في مقابلها قصيدة نقدية. هذا النقد أنا لم أتعوّده ولم آلفه ولا أدري مدى أثره

في نفوس الآخرين. إنما في نفسي لا أقول أن النقد في أزمة ولكن أقول أنه ليس هناك نقد. النقد دراسة متكاملة لكل ظاهرة شعرية كانت عند شاعر، أو جزء من شعر عند شاعر، أو ظاهرة شعرية في وطنٍ ما أو في الوطن العربي عامةً. هو في نظري دراسة متكاملة وليس تعليقات تُرسل هكذا جزافاً. وهذه الدراسة المتكاملة ليس من الضروري أن تكون أكاديمية اطلاقاً. لقد فصلت أنا منذ البداية بين أكاديميتي وبين منهجي النقدي رغم أن الناس يصنفونني دائماً ناقداً أكاديمياً. ومع ذلك أنا أنكر هذا لأنني لم أكتب عن السياب بروح أكاديمية، وعندما كتبت عن البياتي لم أكتب بروح أكاديمية، وكذلك عندما كتبت عن اتجاهات الشعر المعاصر، كانت عبارة عن التجليات التي يتفاعل بها فرد رغماً عن أن الأكاديمية قد لا تقبل مثل هذا النوع من التقييم.

أقول إن الدراسة المتكاملة لا تعني أن تكون الدراسة اكاديمية ولكنها دراسة ذات منهج. والمنهج يجب أن يكون في حياتنا الفكرية عامة، سواء كنّا داخل الأكاديمية أو خارجها. مثل هذا النوع من النقد غير موجود إلا في القليل النادر. ربما تفاءلت أحياناً عندما أقرأ فعلاً بحثاً رصيناً عن شاعر من الشعراء، أو عن قصيدة من القصائد، أو تحليل بنيوي مثلاً بدون تطرف، لأن الكثير من التحليلات البنيوية قائم على التطرف الشديد في تفتيت الجزئيات. أكثر من ذلك لا أتصور أن حركة النقد الآن تملك توجيهاً.

● هناك من يعتقد أن الحدود ضاقت بين الشعر والنثر، وأنه يمكن توليد الشعر من النثر. كأنما قامت هناك وحدة اندماجية بين الشعر والنثر. فهل ما زلتم تعتبرون أن هناك مصطلحين منفصلين: مصطلح الشعر ومصطلح النثر؟

ـ طبعاً كلما تقدمنا في الزمن كثرت التشقيقات لأشياء كان

يُنظر إليها كأنها وحدة واحدة. لا أريد أن أدخل بين ما تطرحه المدرسة الفرنسية في الفرق بين الشعر والكتابة الشعرية، أو النظيمة التي هي وحدة النظم، والنثيرة، أو الشعر القائم على ايقاع منظم أو الشعر القائم على غير ايقاع.

في المنظور العام كل كلام قائم على التصوير يمكن أن يسمى شعراً ما دام يقوم على التصوير. مشكلتنا فيما ننشىء في العالم العربي أننا نضع الشعر في غير موضعه، بمعنى أننا نستعمل التصوير في النقد. نستعمل التصوير أحياناً في الكتابة العلمية. أنا أقول هذا لا يجوز. هذا النوع من السَيَحان الذي ضاعت فيه الفواصل والحدود بين الأشياء، لا يجوز اطلاقاً. أن أكتب دراسة علمية عن المتنبي بلغة شعرية، لا يجوز. يجب أن أكتبها بالدقة العلمية التي تصل إلى الآخرين دقيقةً تماماً وأنا مسؤول عن كل كلمة فيها. المشكلة آتية من أين؟ لا أدري. أقول لك ما هو أكثر من ذلك. أنا لا أستطيع أن أقرأ قصة قصيرة مكتوبة بأسلوب شعري. افتقد فيها القصة وأعود كأنني أقرأ قصيدة. فإذن يبدو لي أن هناك أمراً اختلط على الذين يكتبون، فما دمت أنت لديك القلم الجميل، قلم أمين نخلة مثلاً، قلم تصويري جميل عندما يكتب «المفكرة الريفية». تأتي أنت تأخذ أسلوب المفكرة الريفية وتكتب به نقداً. هذا لا يجوز، أنا أعتبر المفكرة الريفية نوعاً من الشعر وإنْ كنت لا أسميه شعراً ولكنه في المفهوم العام نوع من الشعر لأنه يقوم على التصوير. وهكذا أقول في أسلوب المرحوم انطوان غطاس كرم، أو في غيره ممن يكتبون هذا اللون من الكتابة. أنا لا أنظر إلى هذا على أنه ظاهرة صحية. اعتقد أن هنا طغياناً من المشاعر على العقل ويجب أن لا يكون هذا الطغيان موجوداً. يجب أن يتحدد لكل شيء مجاله. فعندما أكتب قصة قصيرة، فلا بد فيها من ملامح فنية تصويرية ولكن ليس العبارة الشعرية. هذا الذي أعنيه. ولكن لا

يجوز أن أكتب كتاباً من أوله إلى آخره على أساس إني صاحب أسلوب شعري لكي أنقل حقيقة عن تطور الأسطورة عند الناس. هذا لا يجوز. ولذلك صعب التوصيل. قضية التوصيل صارت أصعب. صار كل واحد يكتب، يظن أنه يكتب شعراً، سواءً كتب في الأدب العام، في المقالة، في القصة القصيرة، في النقد، في البحث العلمي، طغى نوع من التصوير، أعني الاكثار من استخدام الصور على الحقائق العلمية أو الحقائق الفكرية.

● ماذا تشترطون في الشعر؟ ما هو الشعر؟ ما هي مستلزمات الشعر. كيف تشعر بأنك في حضرة الشعر؟..

ـ هذا السؤال من أصعب ما يمكن، فعلى مدى القرون يُطرح ولا يستطيع أحد أن يجيب عنه بسهولة. إن الأمر يختلف بين عصر وعصر. ما كان يعبر عنه الشاعر قديماً ليس من الضروري أن يعبر عنه اليوم أو في المستقبل. من الصعب أن أحدد ما الذي اتطلبه من الشعر لكني عندما أقرأ قصيدة واتفاعل معها أحس أنها أصبحت جزءاً من العوامل التي توجه تفكيري وحياتي. المثل هنا قبل القاعدة. عندما توجد القصيدة، كيف توجد لا أدري لأني لست شاعراً ولكن عندما توجد وأنا أحس أنني أصبحت جزءاً منها أو هي أصبحت جزءاً مني، وأنه رغم ملكيتها لشاعر آخر استطيع أن أدعي أنني أيضاً صاحبها لأنني دخلت عالمها ودخلت هي عالمي وتمازجنا، عندئذ أقول: هنا وجدتُ شعراً. إنما ما المتطلبات ابتداءً؟ لا أدري. لا أستطيع أن أضع حدوداً وقواعد لما اتطلبه. يمكن أن أقول إن الشعر عالم مستقل. هو من داخل اللغة. وهذا العالم المستقل له مواضعاته وله جوُّه الخاص. مجرد أن أبدأ أتنفس نوعاً من الهواء أقول إن هذا الهواء شعر، وبمجرد أن أبدأ نوعاً من الأزهار أقول إن هذه الأزهار شعر وليست من عالمي اليومي الذي

أعيشه. قد تكون إسقاطاً، وقد تكون رفعاً للمستوى. وقد تكون تركيبات لأشياء، لم تخطر ببالي أن تتركب معاً. من نفس عالم الواقع ولكنها جديدة في وضعها. عندئذ أحس فعلاً أنني ازاء شعر.

لا بد هنا من أن نفرّق بين شيئين. إن هذا الشعر، أو ما اسميه شعراً، قد خدم مرحلة آنية في تطور شعب ما، في قضية ما، أو أن هذا الشعر تجاوز هذه المرحلة، أخذها، صوّرها وتجاوزها حتى يستطيع أن يقرأه الإنسان بعد خمسين سنة فيحس شيئاً جديداً من التجاوب معه. هذه مشكلة الشعر الأولى في نظري: أن لا يطرح نفسه فقط اليوم، بل أن يطرح نفسه بنوع من الديمومة. وأظن أن هذه مشكلة الشعر الحديث كله.

● ومن ناحية فنية، أليس هناك من مستلزمات فنية لا يكون الشعر إلا بها، إلا إذا توفرت؟..

ـ لا بد من المستلزمات الفنية. أساس الشعر هو الصورة. لا بد من الصورة. لا بد من المشكلة. لا بد من الأدوات الفنية في الشكل. مثلاً عندما نقرأ الشعر الرومانطيقي نجد أنه يقوم على المفارقة، على النمو. هذه اشياء في الشكل نفسه وليست في الموضوع. ولذلك لا يمكن أن تحدد ما هي المستلزمات التي تريدها في القصيدة قبل أن تكون القصيدة. لأن كل قصيدة تأخذ مستلزماتها الخاصة.

لا بد من التسليم نظرياً بما تقول. إن هناك مستلزمات فنية لا بد أن توجد في كل قصيدة. لكن ليس من السهل أن تضع هذه المستلزمات وأن تلزم الشاعر بها لأنه قد يخرج عليها جميعاً ويكون ما ينتجه شعراً.

● الموسيقى بنظرك عنصر جوهري؟..

ـ الموسيقى، أنا من الناس الذين نشأوا على تقدير الإيقاع المنظم

والاستراحة عليه. وأعني بالاستراحة تماماً ما أحس به من تناغم نفسي بيني وبين الإيقاع المنظم. لا أعني القافية ولا أعني الوزن الكامل أو غيره. ولذلك تجدني مرات أقرأ القصيدة النثرية، يتملكني الإعجاب بما فيها من صور، ولكن تظل بعيدة عني. لا أستطيع أن أعيد تذكرها إلا كما يتذكر الشبح. بينما قصيدة مبنية على إيقاع منظم، يظل رنينها في نفسي دائماً. وجود هذا الرنين مهم. بقاؤه مدة من الزمن يعايشك مهم جداً لكي تظل القصيدة ذات وجود حي في نفسك حتى تستطيع أن تتحدث عنها للآخرين، تستطيع أن تكتب عنها إذا شئت. تستطيع أن تدرّسها. لكن عندما تأتي إلى نثيرة، ما يسمونه النثيرة أو قصيدة النثر، لا تترك في نفسك ما هو وراء الإعجاب بجمال الصورة فقط، ثم لا شيء.

قد يكون في هذا جور على بعض القصائد النثرية التي تجمع فعلاً بين الصورة وبين محتوى انساني كبير. مثل هذه القصائد قليل ولكن موجود. أنا في الواقع أبدأ أقرأ سان جون برس في بعض قصائده الطويلة. طيلة قراءتي لهذه القصائد أحس بفرح غامر، انساني، رغم كل ما يعتري حياة الإنسان من صعوبات في هذه الدنيا وأعيش لحظات بعد انتهاء القصيدة وأنا قد تفاعلت مع هذا النوع من الفرح الغامر وتطول الفترة قبل أن ينحسر هذا الفرح من نفسي. فإذن هذه القصيدة تترك أثرها رغم أنها مشوبة بشيء من الغموض ورغم أنها ليست ذات رنين منظم، وتتمتع بقسط وفير جداً من التصوير الغريب. إنما ليس كل القصائد تفعل هذا.

● منذ الأربعينات وأنتم تواكبون حركة الشعر الحديث. لهذه الحركة مربضان إن صح التعبير: بغداد وبيروت. في بيروت ضمت بعض الشعراء الشوام. منذ تلك الفترة نشأت نقاشات حول الحداثة الشعرية. وحول من أثر أكثر: المدرسة البغدادية أم المدرسة اللبنانية..

ـ من مطالعاتي عما يقوله القائلون بالحداثة، يمكن أن أحدد أن الحداثة هي طرح الأُطُر والكيفيات التي تستمد وجودها من التراث والتشبث بقيم حضارية غربية. عند أصحاب الحداثة المؤثرات الحضارية الغربية هي أساس في اطلاق صفة حداثة على الشاعر أو الكاتب.

أنا أعتبر هذا التحديد ضيق جداً وأعتبر أن الحداثة ليست قيمة فنية. أعتبر أن الحداثة ذات صلة بالزمن وما يسمى اليوم حداثة سيسمى شيئاً آخر بعد خمسين سنة. إذا أردت أن أتطلب الحداثة بمعنى أن هذا اللون من التعبير قد أصبح لا يجوز أن يتكرر، أو أصبح على الشاعر أن يتجاوزه باستمرار، (وبهذه الحالة يتجاوز نفسه أيضاً) لن نصل إلى عنصر ثبوت يتطلبه الفن. الفن ليس قائماً على التطوير المتتالي أو التغيير المتتالي. الفن يحتاج إلى عنصر ثبوت كي يمكن أن تضع له قواعد وهذا الثبوت هو الذي يحاربه دعاة الحداثة. إذا أردت أن تسميني محافظاً فليكن. أنا أرى أن ليس كل شيء متحول هو جيد. بل هناك لا بد أن تظل قيم ومفهومات ثابتة وحولها ما يتغير.

في مقياس الحداثة التي أفهمها، المتنبي يُعد من شعراء الحداثة، ولكن في مفهوم الحداثة التي يقول بها بعضهم، محمود درويش وفي شعره في فلسطين قبل أن يخرج منها لا يمثل الحداثة بنسبة شعره الذي قاله بعد، وما سيقوله سيمثل الحداثة أكثر. وهذا لعب بمقدرات الفن. الفن يجب أن يكون له نواة ثابتة وهذه النواة الثابتة القيمية هي التي تجعله قابلاً للتفاعل، وتجعل له جمهوراً، وتجعل للنقاد قدرة على الحكم عليه.

عدم الرضا عما ينتجه الإنسان الآن وبعدما ينظر له بعد أربع أو خمس سنوات هي ظاهرة صحية، ولكن هذا الإنسان فيه قاسم مشترك في عمله كله. هذا هو القاسم المشترك الذي يجب أن

ننظر إليه وهذا يتحدى الحداثة. فبعد عشر سنوات، محمود درويش قد يكون أحسن بكثير من محمود درويش اليوم. ولكن كانت هناك نواة موجودة في محمود درويش في إبداعه اليوم هي التي مهدت لتفوقه بعد عشر سنين. فيجب أن لا نغفل هذا وندعي أن محمود درويش في الثمانينات كان بعيداً جداً عن الحداثة بينما هو صار أقرب منها في التسعينات.

الحداثة مقياس زمني مهما قلنا ببعده عن الزمن، وأنا أرنو إلى شيء أهم وهو الاستمرارية. والاستمرارية تكون بوجود عوامل ثابتة في الفن وليس بتغير أو تحول مستمر.

● وأين مواطن الحداثة في شعرنا الحديث؟ . .

ـ كل الشعر العربي الحديث يتمتع بالحداثة بمعنى أنه يحاول أن يجدد في الشكل وفي المضمون. فهذه حداثة ولكن تتفاوت الحداثة أيضاً وهي شيء فهمه بعض القائلين بالحداثة دون بعضهم الآخر: إن الحداثة متفاوتة. يعني الحداثة في شعر السياب درجتها النسبية أكثر بكثير من الحداثة في شعر نازك الملائكة، مع أن الاثنين تعرضا لنفس المشكلات المعاصرة. والسبب هنا يرجع إلى طريقة التعامل مع المشكلات المعاصرة. وهكذا تستطيع أن تقول عن سائر الشعراء. كون خليل حاوي في شعره كان يبحث دائماً عن المنقذ، الفكرة ليست حديثة، ولكن إبرازه لها في دوراته الشعرية المتعددة عبر الزمن، من قبل اليعازر ومن بعده، هي أيضاً تتسم بالحداثة. ولكن الحداثة في حد ذاتها ليست قيمة فنية تحكم على خليل حاوي بأنه بنسبة عصره متخلف عن غيره من الشعراء لأنه ينظر إلى قضية المنقذ نظرته الخاصة.

● هناك من يعتبر أن الحداثة الشعرية العربية لا يمكن أن تبنى إلا

في أجواء الشعر الغربي، على غرار ما فعل شعراء أميركا اللاتينية، وإنه من ضمن تراثنا وتقاليدنا الشعرية، الحداثة مستحيلة.

- من يقول هذا الرأي لا أشاطره إياه لأني أعتبر الحداثة شيئاً مستمداً من التراث ولا يمكن أن يستمد من الخارج وما يستمد من الخارج يُفرض فرضاً. وما يُستمد من الخارج يدل على ضياع هوية وضياع انتماء، وإذا لم يكن لك قدرة على الحداثة من داخل تراثك المتفاعل مع تراث الأمم الأخرى لا تستطيع أن تتمتع بهذه الصفة.

يجب أن تتغير طريقة التعامل مع المشكلات الحياتية، لكنها لا تتغير فقط بالمؤثرات الخارجية. لا بد أن تكون هناك مؤثرات من الداخل. فاجتماع الاثنين معاً هو الذي يمهّد لظهور ما يسمى الحداثة. قد تكون هذه الحداثة فاشلة تماماً كما ألمحت أنا من قبل ولكن الزمن يتطلبها..

● تأتي فتتكلم مع بعض الشعراء. تسألهم ماذا يفعلون، يجيبونك: نحن نجرب. هذا شعر تجريبي، لا يمكن أن يكون الشعر العربي الآن إلا شعراً تجريبياً.. هل هذا صحيح بنظرك؟

- من هو الذي يقول هذا الكلام؟ لماذا التجريبية؟ أنا لا أفهم إطلاقاً أن يكون الشعر تجريبياً. الشعر تجربة، أما التجريب، فمعنى ذلك أننا نحاول شيئاً دون أن نعرف حدود المحاولة إلى أين تنتهي، الشعر لا يكون تجريبياً، ليس عالم الفن مختبراً. في المختبر تجري تجارب، أما في عالم الفن فأنت تبني، تركّب من أشياء بناء جديداً. إذا لم تكن مؤمناً بأن هذا البناء يستحق أن يبنى لا تستطيع أن تبنيه. إذا كنت تجرّب أن تبنيه لكي ترى بعدئذ كيف يكون شكله، فأنت لست فناناً. والذي يعتقد أن الشعر تجريبي، يمتهن قيمة الشعر في نظري.

الشعر لا يكون تجريبياً إطلاقاً. بعد خمسين سنة قد يأتي ناقد

ليقيم هذه الفترة فيعدها حلقة في ضمن حلقات التطور الفني لما بعدها من ذروة مثلاً ولكنه لا يستطيع أن يقول إنها كانت تجارب مهّدت.. لا يستطيع إطلاقاً. هؤلاء الشعراء الذين يزعمون لنفسهم التجريبية يعتقدون أنهم يخططون على الورق أشياء إذا لقيت القبول أو حظيت بالبناء التكاملي الذي يعجب الآخرين، يستمرون بها، وإذا لم تعجبهم لا يستمرون. وهذا يعني أنهم غير مؤمنين بأنفسهم. إذا كان هذا معنى التجريب، فأنا ضد كل هذه التجارب.. إن الفن نضج، والنضج يعني أن تمزق عشرين قصيدة قبل أن يستقيم لك أحياناً قطعة قصيرة. ويمكن، ولا أتهم أحداً، طغيان حركة النشر، وكثرة الصحف والصحافة وما إلى ذلك، وكثرة المطابع في العالم العربي، وهذا شيء جديد يشبه اللعب عند الأطفال، يغري الإنسان بأن يجرّب قلمه، فقد يلقى هذا قبولاً لدى الناس، فقد يصبح شاعراً كبيراً، ما دام أن فلاناً قابله في الطريق فقال له: الأمس قرأت لك قصيدة في الجريدة الفلانية، وهي جميلة.. إذا كان هذا، فهذا معناه أن هؤلاء الشعراء يفتقرون إلى الثقة الذاتية ويجب أن يضحوا طويلاً قبل أن يحاولوا الظهور بما يؤمنون به.

إن الفن إيمان بما تريد أن تقدمه للآخرين. وإذا افتقرت إلى هذا الإيمان، تزعزعت جذور هذا الإيمان في نفسك ولم يعد ما تنتجه فناً..

● **هناك فرق بين الحرية في الفن وبين الفوضى..**

ـ أنا أقول إن الفن من أشق الأمور التي تحدد الحرية. ليس الفوضى فقط. الفوضى شيء مرفوض إطلاقاً. ولكن حتى الحرية في الفن، الفن فيها متزمت جداً لا يقبلها مفتوحة على مصراعيها، وأنا قلت لك منذ البداية قُلْ عني إنني محافظ، فأنا لا أهتم، ولكن

هذا ما أؤمن به. الفن يقيد صاحبه بمقدار ما يمنحه الحرية، فهو يقيده ويوجهه. والتقييد والتوجيه لمصلحة الفن وليس ضده. أرجو أن لا يُفهم أن الحرية هذه هي الحرية التي يمنحها الآخرون للفن، لا. أنا أتحدث عن الحرية بين الفنان وفنه وليس بين السلطة وبين الفنان. الفنان يحتاج إلى حرية مطلقة إذا تحدثنا عن السلطة ولكنه يحتاج إلى منسوب قليل من الحرية عند التعاون مع فنه.

● هناك من يعتبر الشعر العربي الحديث شعر متقدم جداً وأنه يسير في طليعة الشعر العالمي. قد يقولون ذلك لأنهم هم يقلدون نماذج الشعر الأجنبي أو العالمي. هل هناك معيار أو ضابط برأيك للعالمية؟ هل أول العالمية، الخصوصية؟ أم أن العالمية هي حتذاء النماذج العالمية؟

ـ الخصوصية أولاً وقبل كل شيء فهي التي تميز فناً عن فن آخر لأمة ما. فإذا انعدمت هذه الخصوصية، فأي فرق بين البيئة الفرنسية والبيئة المصرية؟ ما الفرق بين متطلبات ومشكلات كل من البيئتين؟ ما الفرق بين الصور المستمدة من طبيعة الشعبين؟ الخصوصية إذن نفرض وجودها أولاً ثم تكون اللغة التي يتحدث بها الشعر لغة شبه عالمية. بعد الفوضى التصويرية التي فرضتها المدرسة السوريالية تقاربت آداب العالم، أصبحت الصور التي عند الفرنسي لا أقف أنا منها موقف الحذر، أصبحت صوري التي أستعملها أنا في الشعر الحديث قريبة الشبه بالصور التي استعملها لوركا أو بابلو نيرودا أو غيرهما.

هذا النوع من التقارب الذي فرضته المدرسة السوريالية بدأ فوضى ثم انتهى إلى نوع من التقارب هنا وفي مناطق أخرى، في الصورة وليس في المشكلات أو في النكهة الخاصة. وقد سهل هذا التقارب الترجمة. فأنت الآن تترجم الشعر العربي، يقرأه الإسباني

فيسر به بعكس ما لو ترجمت المتنبي لأن المتنبي ليس عنده من القدر المشترك بينه وبين الشعراء الإغريق أو الشعراء اللاتين في زمانه. كانت هناك فواصل. الآن زالت هذه الفواصل كثيراً ليس سببها فقط المدرسة السوريالية، هناك الترجمات، هناك الثقافة المتعددة اللغات، كل هذا ساعد على التقارب.

أخلص من هذا أنه إذا قال الشعراء العرب بأن شعرنا الآن دخل في طور عالمي، لا أنكر عليهم هذا المعنى ولكن أنكر أن يكون لدينا الشاعر الذي يقف في مصاف شعراء عالميين كبار.

إننا قد نجد قصيدة متفوقة مجلية، لكن في المجموع العام هل تجد هنا شاعراً متفوقاً يقف في مصاف شعراء متفوقين عالميين، إذا وجدوا؟ وهل عصرنا هو عصر الشاعر المتفوق أو هو عصر جمهرة الشعراء، أو مدارس شعرية متنوعة؟ ربما أميل إلى الثاني وأقول إن عصرنا الآن ليس فيه شاعر يقف فيه كالمتنبي في عصره أو شكسبير في عصره. عندنا عدد كبير من الشعراء، في كل بلد، كل واحد له اتجاه وكل واحد له جمهوره أو أكثر من جمهوره، وهذه روح العصر، وأنا لا أقف ضد روح العصر.

بهذا المعنى أعتقد أن شعرنا قد حاز على مستوى يقرّبه من المستويات الأخرى في سائر أرجاء العالم، وليس أقل، في المنظور العام.

● لقد تعرضتم لمسألة ترجمة الشعر. هناك من يعتبر أن الشعر يمكن أن يترجم ضمن حدود وضمن خصوصية معينة لأن الشعر هو غربة ضمن اللغة القومية للشاعر، فهل يحتمل بعد الترجمة الغربتين؟

ـ الشعر عصي على الترجمة كما قال الجاحظ من زمن بعيد. عندما كانت الناحية التصويرية في هذا الشعر هي التي تحمل

الخصوصية. الآن الذي يحمل الخصوصية هو شخصية الأمة والنكهة الخاصة التي تميز الشعر. هذه لا يمكن نقلها في الترجمة. ولكن عندما تترجم الآن قصيدة لمحمود درويش أو لنزار قباني، أو لخليل حاوي، هذه القصيدة لا تعيا على الترجمة بالمفهوم القديم إلا من ناحية نكهتها الخاصة وتعبيرها الخاص أو خصوصيتها كما تقول. تضيع هذه أو يضيع الجزء الأكبر منها. أما الصور فهي كما قلت ذات حظ مشترك ولذلك من السهل أن تُنقل. نأخذ صورة استعملها سان جون برس، شاعر آخر، يستعلمها كل الشعراء: تخثر الليل. ما دامت هذه الصورة موجودة في الأدب الفرنسي، موجودة في شعرنا، فمن السهل أن تُنقل في هذا الاتجاه أو في ذاك. إن التعبير الصوري قد تقارب تحت تأثير السوريالية إلى درجة أنك تترجم عن لغات أخرى إلى العربية. صحيح أنك تقرأ شعراً لا تفهمه ولكنك قد تتأثر به لأن عنصر الفهم لم يعد هو العنصر الضروري. من زمان عندما كنا نترجم، ما هو الشيء الذي كنا نهدف إليه؟ أن نفهم ما يقول الشاعر الفرنسي، أو أن يفهم الفرنسيون ما يقول الشاعر العربي. كان هذا صعباً. الآن عنصر الفهم أصبح عنصراً مستبعداً من الشعر وحل محله عنصر التأثير. فإذا أنت تأثرت بما يقول الشاعر في مجمل ما يقول، فقد نجحت التجربة. لكن تبقى الخصوصية عسيرة على النقل. النكهة المميزة لأمة على أخرى، تبقى عسيرة على النقل. وهذه النكهة لا يستطيع نقلها إلا المترجم القدير جداً وفي هذه الحالة يجب على المترجم أن يكون هو نفسه فناناً. وهنا قد يغاير الأصل أحياناً في سبيل أن يحافظ على النكهة الأصلية.

● عندي سؤال أخير يتعلق بنصيحتكم للشعراء الشباب. هناك شبان يحبون الشعر، يرغبون أن يكونوا شعراء، فما هو «الجهاز» الذي ينبغي أن يتجهز به هؤلاء الشبان؟

ـ أنت تضعني موضع الواعظ وأنا لا أحب الوعظ. ولكني لا أتصور الشاعر الحديث دون زاد ثقافي عميق متعدد الجنبات. ثم هناك التعمق في التراث وإتقان غير لغة أجنبية والاطلاع على ما عند الناس الآخرين، غير العرب، ليس من شعر فقط. الشعر لا يوحي شعراً أحياناً ولكن من ثقافات متنوعة. الشاعر الحديث قد رسم لنفسه خطاً حديثاً. قد جعل نفسه مفكراً. أنت الآن تأتي إلى القصيدة الحديثة فتقرأها وتعيد قراءتها وتبدأ لتحلل فيها كأنها عمل فكـري، الشاعر مفكر. لا تكفي موهبته إطلاقاً مهما بلغت من الضخامة. لا تكفي لأن تمدّه بالزاد الضروري ليكون شاعراً. فأول نقص تجده في الشعر الحديث أن الشعراء الشباب معجلون عن الزاد الثقافي. مستعجلون وغير قادرين على التحصيل.

الأمر الآخر، هو أن الشعر اختمار. مفرح أن يكتب الإنسان قصيدة ولكن يجب أن يكون عنده قدرة عـلى شكم الرغبـة في الظهور. أن يتحكم في ذاته بحيث لا يُسرع إلى الظهور. يكتب ويكتب ويطوي ما يكتب. ويكتب خمس سنين ست سنين ثم يرى ماذا حدث في خلال الست سنين هذه هل هو باقٍ شاعر أم كان ذلك عبارة عن نبضات مراهقة؟ إذا كانت نبضات مراهقة فيجب أن يمزقها ويتخذ سبيلاً جديداً ولكن إذا كانت خميرة هذا الشعر قد تخثرت في نفسه على نحو ما بحيث استطاع أن يشق طريقاً جديداً في الاتجاه، فيبدأ عندئذ بإبراز ما يكتب حتى تحت اسم مستعار لكي يضمن أن يكون النقد نزيهاً تجاهه. هذه العملية ُماتت عندنا لأن الشاعر يسرع إلى النشر، والطباعة سهلة جداً، ثم ديوان بعد ديوان، وليس هناك نقاد يقيّمونه، ولا هو قادر إطلاقاً يحكم لنفسه أنه استطاع أن يشق طريقاً جديداً. هل هو ظل للسياب أو لنازك أو لحاوي أو لأبي تمام حتى؟ خذ السيّاب مثلاً. لم يكن يجب أن ينشر الدواوين الأولى التي نشرها لأنها كانت عبارة عن لحظات أو

فترات القرزمة كما يسمونها. القرزمة هي بداية قول الشعر. ولو خُيِّرَ السيّاب لطوى كثيراً من شعره. ثم جاؤوا بعد وفاته فنشروا ما كان هو نفسه قد طواه ولم ينشره في حياته لأنه لم يكن راضياً عنه.

وهكذا كل شاعر نشأ. المتنبي قد يكون مزق ديوانين قبل أن يستبقي الديوان الذي بقي محفوظاً برواية دقيقة. كل شاعر أصيل يريد أن يتميز، عليه أن يفعل ذلك.

الشعر لا يؤمن لا بالمرحلة الوسط ولا بالمرحلة الدنيا. الشعر لا يؤمن إلا بالتفوق. فإذا كنت شاعراً بالمرتبة الخمسين في عصرك فلستَ شاعراً. إنما أنت شاعر متفوق في ميدانك، في اتجاهك، في طريقة شققتها بنفسك. هذا التفوق هو الذي يكفل لك الاعتراف. لقد هاجم الناس نزار قباني في اتجاهه، ولكن نزار قباني ظل إلى النهاية حريصاً على أن يزاول هذا الاتجاه، مخطئاً كان أو مصيباً ولكنه تفوق في اتجاهه وانتزع اعتراف الآخرين.

هذا هو الذي أقوله للشعراء الشباب الذين يقرزمون. هنالك نصائح أخرى يمكن أن نسديها لا حصر لها ولكن كما قلت لك أنا أكره النصيحة. أنا أعتقد أن النصيحة لم يعد لها قيمة، كالنقد تماماً.. وأنت ترى أن الناقد إذا أطرى شاعراً وأثنى عليه، فالناس منه فريقان: فريق أصحاب الشاعر والشاعر نفسه، فإنهم يسرّون منه ويعتبرونه ناقداً محترماً، وفريق آخر يقول إنه تعصب لهذا الشاعر لهذا السبب أو سواه. وكذلك النصيحة. لقد تمنيت ذات يوم وأنا أب مسؤول أن يسمع ابني كلمة من تجربتي وينتصح بها، فلم يسمع ولذلك تركته وشأنه ليجرّب..

فلنقلّ من النصائح إذن، ما أمكن!

مع جبرا إبراهيم جبرا

● ما الفرق بين جيلكم وجيل شعراء اليوم؟

ـ كنا ننظر للأمور بجدية وكانت نظرتنا سليمة إلى شيئين: إلى الماضي العربي وإلى المستقبل العربي. منذ بدأنا كنا نتكلم بنفس الصيغة التي نتكلم بها الآن إلى التراث،، وإلى ما يجب أن نبدعه في هذا العصر، والصلة بينهما. لقد تمسكنا بهذه الجدية منذ أول يوم ولم نتزحزح عنها ولم نتنازل عنها. جاءت أيام كانت هذه الجدية تعتبر كفراً، أو سلفية أو بدعة أو خروجاً على المألوف. ولكن بسبب القناعة الداخلية التي كانت هي المنطلق بقينا على هذه الحال. أحياناً يقولون لي: أنت كتبت هذه الكتب الكثيرة، فلماذا لا تعيد النظر بها؟ ما قلته أنا لا أزال أتمسك به. أنا لا أعيد النظر فأقول إن ما قلته مثلاً قبل عشرين سنة، أنا الآن غيرت رأيي فيه. إن ما قلته قبل عشرين سنة، وما قلته قبل أربعين سنة وأنا شاب، لا أزال أقف عنده وأؤيده سواء كان في قضايا الشعر، أو في قضايا الرواية، أو في سواهما.

الفرق بين جيلنا والجيل الحالي هو أن المحاولات في السابق كانت تتضمن جهداً أكبر لأن الجدار فيما يخيل لي كان حينئذ أعلى وكانت حجارته صماء وكان خرق هذا الجدار صعباً لولا أن ذوي

النظرة المستقبلية كانوا مؤمنين بنظرتهم هذه وقد استمروا في ذلك إلى أن استطاعوا أن يحققوا نوعاً من انفتاح الذهن العربي على المستقبل.

أنا اعتقد أن الذهن العربي بدأ ينفتح من قبل مئة وعشرين سنة. النهضة العربية عندما بدأت كان معناها انفتاح الذهن العربي على العالم المحيط به. لكن الثقافة لم تكن متيسرة، لم يكن العلم ميسراً. أنا أذكر أنني نشأت في بلد إلى ذاك اليوم لم يكن يوجد فيه إلا مدارس ابتدائية، وكانت المدارس الثانوية تعد على أصابع اليد الواحدة، ولم يكن هناك كليات أيضاً.

لقد جئنا في فترة كان فيها انتشار المعرفة سائداً أكثر من قبل: ازدياد عدد المتعلمين، دخول المعرفة بيوتاً لم تكن تدخلها سابقاً. كانت المعرفة مقتصرة على أولاد الذين كانوا مقتدرين مالياً. نحن جئنا في آواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات، التعليم كان قد أصبح مجانياً في أكثر البلاد العربية. ازداد التعليم وانتشر. أصبح التعليم الجامعي ميسراً. فطبعاً محاولة الاختراق إلى المستقبل من ناحية كانت صعبة لأن الماضي الذي كان جزءاً من الفترة المظلمة كان لا يزال قسم كبير منه قائماً. لكن امكانية زحزحة هذا الماضي باتجاه المستقبل صارت ميسرة. كانت محاولتنا صعبة لكن التحقيق كان أيضاً ممكناً. ولا ننسى الرجة التي أصابت العالم العربي. أولاً دول عربية تبدأ تحظى باستقلالها بعد الحرب العالمية الثانية، أو تتمتع باستقلال أكثر، أو بعضها لا تزال رازحة وتحاول أن تستقل. ثم نأتي إلى فلسطين فتهز فلسطين الضمير العربي. قسم من العالم العربي ينسلخ فيحدث ذلك ضجة رهيبة.

ساعد كل هذا على إعادة النظر في كل شيء نقوله ونريده للأمة العربية. هذا كان أيضاً عاملاً مساعداً على أن نبدأ أشياء كثيرة من جديد ومن قاعدة جديدة تحتم الانطلاق نحو المستقبل.

هذا كله كان خلفية العمل الذي أدى إلى الشعر الجديد، إلى القصة الجديدة، إلى الفن الجديد. أواخر الأربعينات، أوائل الخمسينات هي هذه الفترة التي نتكلم عنها.

نأتي اليوم بعد ثلاثين سنة. لقد تحقق الكثير، لكنه في تحققه انفلت. كنا نخشى على القصيدة التي كتبها شاعر أن يكون فيها اخطاء لغوية، اخطاء من حيث الوزن والقافية. الآن صرنا عندما تجيئنا القصيدة نخشى أن نعلق عليها. فإذا كنت أنا ناشر الجريدة أو محرر المجلة، أي قصيدة تأتيني أتوقع أن يكون فيها عبقرية خاصة لأننا في محاولاتنا لتجديد الشعر مثلاً، أصرينا على أن يعطى للخيال مجاله الكامل. الآن التبس علينا الأمر. في حين أن ناشر الجريدة قبل ثلاثين سنة كان يغربل ويمحص ويكون أصعب من اللازم في قبول القصيدة الواحدة، الآن صار متساهلاً أكثر من اللازم فيقبل أي شيء يأتي إليه باعتبار أن هذا مليء بخيال غير متوقع، بعبقرية قد لا نستشفها الآن، متروك أمرها للمستقبل..

فقد الشعر العربي قدسية كانت له. كان للشعر العربي نوع من القدسية. كان ينظر للشاعر كشخص آخر غير عادي. قد ترجع هذه النظرة إلى نظرة المجانين القدامى: المجنون فيه نوع من نار آلهية. ليس فقط لأن الأبالسة دخلت فيه، وإنما لنوع من نار آلهية دخلت فيه فجعلته ينطق بهذا الشكل الرائع. المرة هذه، كثرت الأبالسة، والجنون كثر، وضاعت الطاسة بحيث أنه لا الناقد ولا الشاعر ولا المتذوق العادي الذي هو جزء من جمهور الشعر يرى طريقه نحو هذا الشعر، إنه لا يستطيع أن يحكم حكماً نهائياً هل هذا الشعر جيد أم لا.

هذا وضع من الأوضاع التي وصلنا إليها. لكن لا شك أنه بسبب التطور الاجتماعي الذي ذكرته والذي له علاقة بانتشار المعرفة والعلم أولاً، ثانياً بانتشار وسائل الاعلام بشكل مذهل،

ثالثاً انتشار المجلات الأسبوعية والشهرية بشكل ما كان يحلم به العربي سابقاً بالرغم من كل ظروفنا السياسية، ثم سيطرة التلفزيون والاذاعة (ولو أن أكثرها وسائل حكومية في كل بلد) لكن هذه قد سيطرت على الهواء الذي يتنفسه العربي. هذه الوسائل كلها أخذت تدق على الضمير العربي بحيث إنه في النهاية إما أن يصد نفسه تجاهها فلا يسمعها وإما أن يستسلم لها نهائياً ولا يرى وسيلة أخرى لرؤية الكون، لرؤية تجربته هو الذاتية، لرؤية علاقته مع المجتمع، مع الدولة، مع الله. في وضع كهذا النوع، الشعر يتزعزع. كان الجواهري إذا كتب قصيدة، العراق كله يهتز. اليوم ألف واحد يكتب ألف قصيدة، لا أحد يهتز. لأن لدينا وسائل أخرى تهز الضمير، ونحن نمر في أحداث تهز ضميرنا بحيث إنه لا نحتاج قصيدة لا للجواهري ولا لغيره حتى ضمائرنا تهتز. صار الشعر الذي كان يمكن أن يتلى من على المنابر، أو يتلى في داخل قاعات صغيرة، يجد نفسه مهزوماً أمام أحداث العالم هذا. ويخيل لي أن هذا هو السبب في أننا نتصور أن هناك أزمة نقد، وأزمة شعر. ليس هذا أبداً. إنه تحصيل حاصل، يعني أنه ما دام العقل العربي يتجه هذا الاتجاه، ما دام الوضع السياسي يتطور بهذا الاتجاه، فالشعر لا بد أن يصل إلى هذا الوضع الذي نحن فيه لحسن الحظ. بين حين وحين، يطلع لنا شاعر مثل نزار قباني الذي تجعله الأحداث يقول أشياء تؤثر على العقل العربي في كل مكان، لكن هذا يمثل الظاهرة الصحية، إنه الشاذ الذي يثبت القاعدة. أنه لا يزال هناك شاعر يستطيع أن يهز ضمير العالم العربي كله، لكن أيضاً هو بحاجة إلى الحدث الذي يبني عليه قصيدته جتى يهتز، فيزيد من هزة الضمير العربي. ولحسن الحظ أنه لا يزال عندنا شعراء مثل نزار قباني أو محمود درويش. محمد علي شمس الدين أنا أراه أيضاً شاعراً جيداً. عبد الرزاق عبد الواحد شاعر جيد أيضاً. هؤلاء من الشعراء الذين

أرى أن الأحداث تمدهم بما يريدون قوله. أو أنهم بموهبتهم الخاصة، لا يزالون يستطيعون أن يهزوا الضمير العربي بشعرهم، ولكن الشعر الحديث فقد الوقع الذي كان له، وانسحب القارىء من ساحته لأنه هو انسحب من ساحة القارىء...

● أنا أعتقد أن جيلكم كانت لديه هموم فكرية، اجتماعية، أدبية، فنية أكثر مما لدى الجيل الحالي. لقد أردتم أن توجدوا المعادل الفني للتعبير دون الغاء انتمائكم أو شعوركم بالفخر ازاء هذا الانتماء. الآن تغير الأمر.

- تأكيداً لكلامك، كنا نقول: نحن لا نلغي الماضي كما كان يتصور بعض الناس. الشعر الجديد لا يلغي الشعر القديم، وإنما يضيف إليه طريقة جديدة ومهمة في القول، ولكن لا يلغي الشعر القديم، ولا يمكن لأي قول أن يلغي القول السابق. الذين يتصورون أنهم يلغون الماضي مخطئون. لقد استطعنا في فترة كان يبين فيها أن الإضافة فيها غير ممكنة أن نبرهن أن اللغة العربية تستطيع أن تنكشف عن امكانات هائلة جداً لم تكن في الحسبان وبذلك اضفنا وسائل أخرى للقول تضاف إلى العربي الذي يريد أن يعبر عن تجربته مهما كانت.

هذا الجيل اللاحق لنا رأى أن المسألة سهلة. لقد حضرنا نحن. لقد اشتغلنا كثيراً حتى صار بالإمكان قول مثل هذه القصائد الحديثة. لكن يخيل لي أحياناً أننا أخطأنا بذلك التحضير. إنني متخوف من أنني أنا وجيلي مهدنا لهذا النوع من الشعر. ولكن لا يعني قولي هذا أن كل ما يكتب الآن من الشعر هو شعر رديء. أبداً. هناك شعر رائع يكتب الآن. طبعاً هناك نقص في التكوين الثقافي للشاعر. ثم إنه تأتي فترات، يكون فيها هم الأديب والمفكر يتبلور إبداعاً، وتأتي فترات لا يتبلور هذا الهم. هناك فترات خصبة

وفترات غير خصبة في تاريخ الأدب. ويخيل لي أن الفترة التي مررنا بها في الخمسينات كانت فترة خصبة جداً. يمكن استناداً إلى قانون الفعل ورد الفعل أن تكون الفترة التي تلتها أقل خصباً، إنما لا يعني هذا أنها لن تظل فاعلة.

عندما أتكلم عن الشعر أتكلم عن كل وسائل التعبير المعاصرة التي لدينا والتي نحن بحاجة إليها. قد نؤكد على أن تأثير الشعر الجماعي انحسر. عندما بدأنا حركتنا، قلنا إن الشعر بطل أن يكون منبرياً، ليس صراخاً على المنابر، وإنما هو صراخ في الداخل. الآن ظهرت هذه الظاهرة بشكل ملموس، فالكثير من الشعراء، خصوصاً الشعراء التقليديون، غاضبون بسبب كون الشعراء المحدثين هم الذين قتلوا للشعر هذه القيمة التي تعود إلى اليوم الأول الذي نطق به العربي شعراً.

لا. الشعر فقد قيمته الخطابية المنبرية الجماعية لكنه لم يفقد قيمته الشخصية (حتى أقول الشخصانية) الفردية أو الفردانية. أنت عندما تكون جالساً ويأتيك صديق أو حتى شخص يمكن أن لا تعرفه إلا بالاسم، يأتيك وبكل خجل يطلع لك قصيدة وإذا هو يقرأ لك قصيدة تحمل هماً عجيباً ورؤى غريبة جداً يقرأها لك وإذا هو يهزك. هذا الشاعر يعرف أنه لا يستطيع أن ينشر هذه القصيدة في مجلة، ويعرف أنه إذا وقف على منبر فلن يسمعه أحد، لن يأتي أحد أصلاً لكي يسمعه. لكن لا يزال هناك الشعر الذي يكتبه ناس بينهم وبين أنفسهم ويريدون أن يسمعهم ولو اثنان أو ثلاثة. هذا النوع من الشعر يكتب، ويكتب بكثرة. وأنا اعتقد أن هذه ظاهرة صحية وظاهرة حية تدل على حيوية الشعر كقيمة تعبيرية في حياة العربي. في انكلترا، أو في فرنسا، هذه ظاهرة قليلاً ما تراها. يأتيك شخص يقول لك: خليني اقرأ لك قصيدة... يمكن غزلية هي، أو ألم، أو فجيعة أو فرح، لكن أقرأها لك بشكل خاص. أنا

ياما يجيني اصدقاء هنا يقولون لي: كتبت قصيدة ما عرفت أنام، قلت بكرة بدي اجيك، لازم اقرأها لك، وأنا أفرح فيها. وبعدئذ هو قد ينشرها وقد لا ينشرها ولكن هذا شيء موجود ويدل على أن القيمة التعبيرية الكامنة، قيمة اطلاق الهواجس والكوامن في النفس، هذه القيمة الموجودة المتصلةبالشعر، لا تزال موجودة وحية في النفس العربية وستبقى كذلك. قد يفقد الشعر قيمته المنبرية لأنه كما قلنا هناك وسائل اعلامية أضخم بكثير من القصيدة. اليوم الوسائل الاعلامية عندما تقرن لك الصورة مع الموسيقى مع الكلام، ماذا يستطيع الشعر أن يفعل؟ الشعر يجب أن يكون عبقرياً جداً حتى يستطيع أن ينافس هذه الوسيلة. لكن هذه الوسيلة لا تنافس الشاعر الذي يأتي ويجلس اليك ويبوح لك بشيء قد يكون قضى ليلة بكاملها وهو يكتبه. هذه المسألة قد تكررت معي كثيراً خلال المدة الأخيرة، مع اصدقاء، مع ناس لا أعرفهم. إنني اعتبر هذه الظاهرة ظاهرة حية. إن الشعر العربي لا يمكن أن يكون في أزمة بمعنى أنه يختنق. الشعر العربي موجود، موجود دائماً. إنما طرقنا إليه ستختلف. طرق تذوقنا له ستختلف، وفعله في مجتمعنا أيضاً سيختلف. إنه لا ينقطع وإنما يختلف عن قبل.

● وكيف تشعر بأنك في حضرة الشعر؟ تستمع إلى الشعر وتنعم به؟ وكيف تشعر أحياناً بعكس ذلك بأن هذا الذي تستمع إليه هرطقة أو ثرثرة...

- إذا الكلام الذي سمعته أثار في ذهني صوراً.. أنا ذاكرتي أصلاً صورية. أرى الأشياء بشكل تصويري، بشكل صور. والشعر في الواقع يعتمد على الصورة. ليس لأن ارسطو قال ذلك، العرب قالوا ذلك أيضاً. الجميع قالوها. إنه يعتمد على الصورة. فالشاعر هو الذي يستطيع أن يخلق صورة في

ذهنك، وأن يصلها بصورة أخرى، وأن يسلسل هذه الصور ثم يوحدها كلها بحيث أنك أنت ترى «شيئاً» في ذهنك كنتيجة سماعك للكلمات. أما الشخص الذي لا يؤدي كلامه إلى خلق هذه الصورة، وهذه الصورة المتصلة فليس بالشاعر ولا بالفنان. يجب أن تكون الصورة متصلة لا مشتتة. صاحب الصور المشتتة هو شخص يهذي وهذيانه له. وهذيانه يمكن أن يكون له قيمة بالنسبة له، قيمة نفسية. السيكولوجيون يقولون لك إنهم أحياناً يعالجون المريض بأن يتركوه يهذي، يحكي على كيفه. هذه الأشياء تطلع، ويمكن هذه فيما بعد تجعله يشعر بأنه شفي من مرض ما ولكن هذه قيمة تنتمي إلى الشاعر ولا تنتمي إلى المتلقي. هذه نحن لا تهمنا. تهمنا عندما تجربة الشاعر هذه تجعله شخصاً أصح، هذه التجربة أيضاً تجعل المتلقي شخصاً أصح، أنا حينئذ أشعر بأن هذا الكلام هو شعر. هذا أحد المقاييس. طبعاً هناك مقاييس أخرى. لأنني أنا أخشى فيما بعد أن أكون قد توهمت، قد أكون آتي بصوري من عندي، فآخذ الكلام وأقرأه لأن الامتحان الحقيقي في النهاية هو في القراءة نفسها. الايقاعات هل تساعد الصورة؟ هل هناك ايقاع ما؟ طبع الوزن الخليلي الفراهيدي استطاع أن يحدده. اليوم هناك ايقاع في هذا الشعر الجديد. حتى الآن ليس عندنا فراهيدي جديد استطاع أن يضع ضوابطه الموسيقية. لكن لا تندهش أنه في يوم من الأيام قد يطلع من عندنا واحد يستطيع أن يحدد له ضوابط موسيقية وهذا شيء جديد وشيء مشروع. هناك حضارة جديدة مسموعاتها صارت مختلفة، أصواتها مختلفة، تصدر إيقاعات جديدة وهذا شيء موجود، موجود ومشروع.

أنا لست متشائماً أبداً بالنسبة للشعر. لكني أرى ما الذي يحدث له. وطبعاً بنفس الوقت أرى طغيان الرواية على الشعر كوسيلة

تعبير تؤثر جماعياً. ديوان الشعر في السابق كان يؤثر جماعياً، اليوم الرواية هي التي تؤثر جماعياً وتجعل الناس يعيدون النظر في تفكيرهم وفي تصرفهم أنها لم تأخذ مداها الكامل بعد، قد تحتاج إلى سنين، لكنها بدأت تفعل هذا الفعل في المجتمع العربي، وبدأت تجمع قوى حولها. إنها تصل إلى ذهن المتلقي وتؤثر فيه بحيث إن المجتمع سيتغير مع الزمن وبتأثير من الرواية.

●أنت تعتبر أن الشعر بات بدون جمهور وأن هناك حساسية جديدة تنهض الآن، أو تتغير باتجاه الرواية. هل بات الشاعر برأيك بعيداً عن هذه الحساسية الجديدة؟

ـ يمكن انعزل وهو لا يدري لأن حساسية الجمهور للرواية أيضاً مشروطة بلغة الرواية. اللغة لا تزال هي الشرط الأساسي La Raison D'etre لهذا الفن، سواء الشعر، أسبابه الموجبة الأساسية هي أسباب لغوية، ثم التعبير. الرواية نفس الشيء. هناك شرط أساسي مشترك بين الرواية والشعر وهو اللغة. هذا موجود. بعبارة أخرى، الروائي الذي لا يعرف كيف يستعمل لغته، اللغة العربية، لا يمكن أن يكون روائياً ناجحاً. الروائيون الكبار في كل آداب العالم هم أناس متمكنون من الاداء اللغوي، من اللغة، ومن أعماقها ومن ايحاءاته. لما يخلي كلمتين مع بعض، يخلي قراءتها توحي بأشياء يقدر يغيرها إذا خلى كلمتين آخريين مع بعض، وهكذا..

مثل ما تفضلت هناك حساسية تتطور بتطور الزمن، بتطور المجتمع، ويمكن الشعراء انعزلوا عنها وهم غافلون.

● هل التغير في الحساسية هو عند الجمهور أم عند الشاعر؟

ـ الحساسية لا شك تتطور مع الأحداث، مع الزمن. على الشاعر أن يكون سباقاً في حساسيته، حتى يساعد في خلق

الحساسية الجديدة. ما عدا الشعراء الجيدين جداً الذين هم سباقون، تخلف الآخرون. قبل أيام قرأت في إحدى جرائدنا كلاماً لطيفاً كتبه شاب، يقول فيه ما معناه: كان يقال للشعراء: الشعراء يتبعهم الغاوون. يقول: الشعراء الآن لا يتبعهم حتى الغاوون، لا يتبعهم أحد. يقول: الشاعر يسوولوا حفلة مثلاً. . لا يرى أحداً في القاعة. حتى الغاوون بطلوا يتبعوا الشاعر. إنه يتساءل عن السبب. طبعاً ليس عنده جواب. اعتقد أننا نحن نحاول أن نجد الجواب.

● التجديد الشعري باستمرار كان أحد هموم الشاعر. لا شك أنه هم ومطلب طبيعي وحاجة. . في الأربعينات كان جيلكم يعتبر التجديد عملية طبيعية ومشروعة. ولكن يبدو أن التجديد فهم فيما بعد، وضمن بعض المفاهيم المنحرفة أنه كيد، تجديد كيدي. التجديد عندهم في جهة، والتراث، في جهة أخرى. لقد اعتبروا أن التراث تخلف وأن التجديد كبديل له لا يمكن أن يبنى إلا في إطار الآداب الأجنبية. اعتقد أن معادلة الحداثة هنا معادلة خاطئة.

ـ هذه المعادلة خاطئة تماماً. أنا قلت قبل أكثر من عشرين سنة وأقول الآن: إن الجو الفكري الذي نشأ في العالم العربي بتأثير من الحضارة الغربية، ساعد على شحذ القريحة العربية باتجاه التجديد. ولكن قراءة شاعر غربي لا تعني التجديد في الشعر العربي. هذا أمر مردود. ثم إن أكثر المجددين المحدثين لم يكونوا يعرفون لغات أجنبية.

عندما يقولون: فلان تأثر باليوت. . . أنا أعرف المرحلة تلك معرفة جيدة واستطيع أن أشهد بأن فلان أو غيره لم يكونوا يعرفون شيئاً يذكر في اللغة الانكليزية. حتى السياب الذي كان فهمه للانكليزية أحسن من غيره، كان على قد الحال. ولذلك كان السياب في قراءته لاليوت يقتصر على قراءة القصائد القصيرة فقط،

إنه لم يدخل في عالم الرباعيات الأربع وهي قصائد اليوت المهمة والصعبة (التي ترجمها توفيق صايغ). كان هذا فهم السياب للغة الانكليزية والسياب كان طبعاً أفضل من كثيرين غيره كان فهمهم للغة الإنكليزية في عداد الصفر.

● أنا لا أتكلم عن السياب أو عن هؤلاء، بل عن سواهم ممن يرى التراث مانعاً من الحداثة . .

ـ طبعاً هؤلاء مخطئون جداً. لقد حتمت علينا الظروف أن نبحث عن وسيلة جديدة للتعبير، وسائلنا كما كانت سائدة يومذاك كانت قاصرة عن التعبير عن همنا، عن رؤيتنا. وحتى كلمات مثل «هم» و«رؤيا» و«تراث» و«تجديد»، تكاد تكون يومها كلمات جديدة. نحن كنا من أوائل من أدخلها ولكن المعركة في سبيل التجديد كان المصريون بادئين فيها، لكن لا بالشكل الذي حددناه حتى في «جماعة بغداد للفن الحديث» عندما قرّنا المعاصرة مع التراث كجدلية وايجاد الحل لهذه الجدلية في فننا اليوم، كان ذلك في الواقع طرحاً جديداً لهذه القضية (سنة ١٩٥١). ثم طرحناه نحن في الشعر. اليوم تكرر هذا الطرح بحيث صار مملولاً مكروراً ولكن حينئذ كان قضية مهمة جداً وهو لا يزال في الأساس من الإبداع الجديد.
أما كيف سنبدع من اليوم فصاعداً، هل سنصحح الأوضاع إذا كانت هناك اخطاء يجب تصحيحها، لا أنا ولا أنت ولا أحد يستطيع أن يتنبأ كيف سيتطور العقل العربي أو الخيال العربي وخصوصاً أن الأحداث هي عامل مهم في صنع هذا الخيال وفي صنع هذا العقل.

أنا أكرر كثيراً أن العقل العربي أساساً هو عقل رياضي وأنه عندما يعي العرب أنفسهم وعياً تاماً سيعودون إلى الرياضيات، إلى

العلم. وعودتهم إلى العلم عودة طبيعية لأن الحضارة العربية كانت مبنية على الرياضيات، على الحس العربي للرياضيات. العلم، الفلك، الموسيقى، حتى الشعر، كلها مبنية على الرياضيات. العربي عقله عقل رياضي. ونحن اليوم مع دخولنا في المعمعة العلمية مع العالم، بدأنا نعي هذه الواقعة. فعودتنا إلى العلم وإلى الرياضيات ستؤثر كثيراً في فهمنا للإبداع ووسائل الإبداع ونتائج هذا الإبداع. لا شك في ذلك. وهذه أعتقد الآن أنها ستبدأ تظهر. قد تأخذ مدى ثلاثين أو أربعين سنة إلى أن تتبلور في أعمال محددة معينة.

● عندما تقرأ قصيدة كيف تعتبر أنك مع الإبداع.. ما هو الإبداع، ما هي شروطه؟

ـ هذا سؤال صعب جداً ويستحق أن يكتب كتاب كامل عنه. لا اعتقد أنه يمكن تحديد الإبداع بأي شكل. الإبداع من صفته أن يكون غير متوقع. كلمة «الإبداع» هي أصلاً من البدعة. شيء جديد، أحياناً تكفر صاحبه، وأحياناً تمجد صاحبه. الإبداع يجب أن يكون فيه هذا العنصر غير المتوقع، الذي يفتح عينيك ويدعك تعيد النظر في ما تقرأ. الإبداع يثير في ذهني صوراً معينة. صوراً لم تكن تخطر في بالي. وأهم ذلك أنه يتركني بالفعل أفتح عيني، يعني يجعلني أرى ما لم يكن في حسباني. إذا استطاع أي شيء أن يفعل فيَّ ذلك، فأنا أمام عمل إبداعي، وأي شيء آخر ينطبق عليه القول الفرنسي: Déja vu، رأيته من قبل، فمعنى ذلك أننا خارج منطقة الإبداع.

أعطني الشيء الذي يفتح عيني، يدهشني، يذهلني، حينئذ أنا أمام عمل إبداعي.

وأريد أن أضيف أيضاً أن السيء في الكثير مما يكتب هو أنه لا يقدم لك هذا الشيء. وخيبة القارىء هي أنه لا يرى هذا الشيء

الذي يجعله يفتح عينيه شبرين، شبرين. . وطوبى لمن يستطيع أن يفتح عيون القراء سنتيمتراً واحداً. .

● ما هي الشروط بنظرك لإعادة فتح هذه الكوى في العقل والمخيلة العربية، كيف يعود الإبداع فيصبح شيئاً مألوفاً في حياتنا؟ . .

ـ الإبداع يجب أن يبقى شيئاً غير مألوف أصلاً، سيبقى الإبداع ميزة المتفردين القلائل. في كل الحضارات الأمر كذلك. لكن الصفة هي الجرأة في رؤية المستقبل أو الماضي. الجرأة في تناول المحرمات. أنا أقول إن العقل العربي لألف سنة درب على أن تسعين بالمئة من أشياء الحياة محرم يجب ألّا يمسه، ألّا يفكر فيه، ألّا يحاول أن يفهمه. أنا أقول لا. كل شيء قيل لك أنه محرم، حاول أن تفهمه، وحاول أن تمسه. اخترقه. حينئذ قد تأتي بشيء يكون اضافة إلى إبداعنا الذي نبحث عنه. ولكن بدون حرية لا إبداع. والإبداع لا يأتلف مع الخوف. إذا أنت كلما كتبت عبارة خفت وفكرت في شطبها، فإن كتابتك لا تستحق أن تقرأ.

يجب على العربي أن يهيىء لنفسه ذلك المناخ الذي يمنع عنه الخوف فيستطيع أن يقول ما يراه بحرية وإلا فإن تفكيرنا سيظل من الدرجة الثانية والثالثة والعاشرة. .

● بعض الفنانين تحتار في «إبداعهم»، فعندما تسألهم عما يفعلون يقولون لك إنهم يجربون وإنهم يقومون بتجارب. هناك من يقول بأن من طبيعة العمل الفني أن يكون متقناً وناضجاً أي غير تجريبي. .

ـ التجريبية شيء مشروع في كل أعمال الفن وهذا نعرفه من تاريخ الحركات الفنية التي مررنا فيها أو التي مر فيها العالم منذ مئة سنة. التجريبية كانت بداية أساليب جديدة. هذا لا شك فيه.

طبعاً هناك تجريبيات تنتهي إلى الصفر. إنما التجريب شرع لكي نكتشف إلى أين ستؤدي العملية التجريبية نفسها. هذا التجريب عمل مشروع. لكن الذي يختلط في ذهن المجرب أحياناً هو أن العملية التجريبية نفسها هي بالضرورة إبداع ناضج. يجب أن يدرك المجرب أن التجريب نفسه ليس بالضرورة هو العمل المنتهي. التجريب قد يؤدي إلى عمل منتهٍ وقد لا يؤدي. أحياناً العملية التجريبية قد تكون بارعة بحيث إنها في حد ذاتها تكون عملاً منتهياً. لنأخذ جيمس جويس في الرواية، في كتاباته من القصة إلى رواية صورة الفنان في شبابه إلى روايته «لاسيس»، إلى روايته الأخيرة «يقظة فنيغا». إنك تجد عنده التطور الذي سببه التجريب المستمر في اللغة أولاً، تهشيم اللغة واعادة تركيبها وطبعاً على يد رجل يتقن لغات كثيرة جداً ويتقن لغته بشكل مذهل، وكيف يدخل الحدث ضمن الحدث بحيث يصور لك تجربة الإنسان للزمن. هذه كانت محاولاته في هذه الكتب كلها وقد تغيرت لأن تجريبه كان متواصلاً. لكن التجريب نفسه كان يؤدي إلى نتيجة اعتبرت في كل مرة نتيجة ناضجة. لكن حتى هذه النتيجة الناضجة، نحن نعرف أن هناك صفحات في أعماله أعاد كتابتها ثلاث مرات، أربع مرات.

وأنا في أحد كتبه التي ترجمتها تركت ثلاثة نماذج لقطعة واحدة كانت هي التي نشرت أخيراً. لكن نعرف الآن من أوراقه أنه كتبها في الواقع بشكل آخر. ثم بشكل آخر، ثم بشكل آخر، إلى أن انتهت به إلى هذا الشكل الأخير..

التجريب من ناحية مشروع، لكن إذا لم يبلغ بصاحبه إلى حد العمل المتكامل الناضج، يكون حدثاً وقع ومر، قيمته للدراسة فقط وليست كعمل إبداعي قائم بحد ذاته.

هذا الموضوع يذكرني بأشياء كثيرة. إذا أنت حاولت أن تقول إن

التجريب غير مستحب أو خطر، أيضاً أنت تتدخل في الواقع بحرية المبدع، يجب أن تفسح له المجال للتجريب. الأمر يتوقف عليه هو إذا كان عنده بالفعل موهبة، فيكون تجريبه ذا نتيجة، أما إذا لم يكن عنده موهبة، فإن تجريبه يكون مثل عشرات الناس كتبوا شعراً ثم تركوا. أنا أعرف بعض اصدقاء لي كتبوا في فترات سابقة اشياء جميلة جداً، لكن لسوء الحظ كانت وقتها طريفة لكنها تجريب، فلم تؤد إلى شيء..

نأتي إلى الموقف الذي ذكرته أنت. التجريب مسألة مهمة جداً في العمل الإبداعي. أنت وضعت اصبعك على سر مهم جداً وهو: ما هو العمل الإبداعي الكبير..

العمل الإبداعي الكبير هو بالفعل العمل الذي يوحي اليك بأن هذا الرجل البالغ قد نضج، وأن كلامه يدل على نضج، النضج معناها أنه صار له فهم في نفس الإنسان في تاريخ الإنسان في توقه للإنسان. كل ذلك، كما أنه تمكن من اللغة كي تكون اللغة وسيلة لهذه كلها. النضج هو ظاهرة العمل الإبداعي الكبير. اعطني عملاً ناضجاً وخذ ما تشاء..

● **هل يقتضي التجديد استيعاباً وفهماً كاملاً لأسرار اللغة؟**

ـ هذا شرط أساسي: الشاعر الذي يكتب الشعر دون أن يعرف اللغة العربية، ليس بشاعر، وإنما ثرثار! الشعر هو التمكن من سر اللغة. والذي لا يتمكن من سر اللغة، سر الإفصاح باللفظ، فإنه يتعب نفسه..

● **وتفجير اللغة...**

ـ والله أنا لم استعمل هذه الكلمة: تفجير اللغة أو تثوير اللغة.. أنا اعتقد أن المقصود بتفجير اللغة هو اعادة تشكيل القرائن بين الكلمات. إن الألفاظ بحد ذاتها لا معنى لها. الألفاظ تكتسب

معانيها بالقرائن، عندما تقرن لفظة بلفظة أو كلمة بكلمة. تفجير اللغة هو إعادة تشكيل الـقرآئـن بين الكلمات. نحن مثلاً تعودنا في اللغة العربية أن نقرن هذه الكلمة مع تلك نحن ذاكرويون، نستعمل الذاكرة أكثر مما نستعمل القريحة لأننا انشئنا عـلى هذا الشيء. نحن المحدثون نقول لا. انتم لم تعتمدوا على الذاكرة ولم تعتمدوا على القريحة. الذاكرة وحدها هي التي كانت تساعدكم بينما القريحة هي التي كان عليها أن تعمل. فنحن لأننا ذاكرويون ميالون لاستعمال الكلمات مع قرائنهـا التقليديـة. هذا معنـاه أن اللغة اصبحت سكونية. إذا استطعنا بوعي وفهم ومقدرة طبعاً أن نبدل بين هذه القرائن ونضع الكلمات بسياقات لم تكن موضوعة فيها سابقاً فنحن في الواقع نحقق عملاً إيجابياً هاماً، وإذا باللغة تعطينا معاني وومضات لم تكن في البال سابقاً.

مجلة شعر كانت ميالة لهذا النوع من التفكير. كان يقصد بهذا التفكير تحويل اللغة من شيء سكوني إلى شيء حركي.

● بهذا المعنى الأمر مشروع..

ـ أمر مشروع وأمر سبقتنا إليه الحضارات الأخرى الحية الآن. حتى اللغة الانكليزية إلى عهد شكسبير مثلاً، كانت لغة سكونية. قيمة شكسبير الكبرى أنه في الواقع فجر اللغة الانكليزية، أي أنه بدل القرائن وحركها. حركها بشكل أنه جاء شاعر كبير كلاسيكي مثل ميلتون، هياب لأنه كلاسيكي محافظ، ولكنه لم يستطع إلا أن يتبع شكسبير وهكذا استمرت الحركية داخل اللغة. طبعاً كانت تزيد وتنقص، تمتد وتنحسر حسب الفترات التي يمر فيها المجتمع إلى اليوم.

فنحن كما اعتقد نبدأ لأول مرة في هذا القرن بهذا النوع من التفكير نحو اللغة..

● **ولكن يخشى أن تصبح اللغة غاية بذاتها، وما وراء اللغة فراغ نفسي وذهني فنقع في ما يمكن تسميته بالعـدمية اللغوية..**

ـ هذا صحيح والسبب هو أنه في رغبة المبدع في تفجير اللغة تخطى الشيء الأساسي وهو تفجير اللغة في سبيل تحريك الصورة وفي سبيل اداء المعنى الأعمق والأرحب فتشبث باللغة ولم يستطع أن يعطينا النتيجة التي كانت في باله. فحينئذ تظهر المحاولة كأنها محاولة لغوية لا محاولة تعبيرية، معنى ذلك أن التجربة كانت فاشلة. أنا بظني، محاولة تفجير اللغة إذا لم تؤد إلى تعميق الايصال وتوسيعه لا تحقق أي هدف يذكر. طبعاً الموصل إليـه يجب أن يكون ذكيـاً ومتعاطفاً أساساً وإلا لا يتحقق الغرض من العملية. إنما حتى هذا النوع من التعامل مع اللغة أحياناً (وليس دائماً) يؤدي إلى إعادة تشكيل لغوي قد يؤثر فيما يكتب في فترة ما فكل شيء يكتب لا يذهب عبثاً ولا بد أن يترك أثراً ما ونرجو دائماً أن يكون أثراً إيجابياً وصحياً.

● **أشرت إلى أن العقل العربي عقل رياضي. أظن أنك تستخدمه بمعنى آخر غير المعنى المستخدم الآن عند بعض الشعـراء الذين يحاولون تحويل القصيدة إلى ما يشبه المعادلة الرياضية.**

ـ أنا لا أقصد ذلك، هناك نوع من إلقاء الألفاظ إلقاءً كأن لها قيماً كمية لكن ليس لها قيمة كمية بحيث تحسب. إن ما أفكر فيه هو أن الرياضيات هي تفاعل القيم الكمية. هناك كم يؤثر في الكم الآخر بشكل من الأشكال. هناك صلة بين المفردات الـرياضيـة دائماً. الخمسة هي خمسة والمئة هي مئة. لا تستطيع أنت أن تعبث بهذه القيمة العددية. هذه القيمة العددية أنت تركبها مع قيم عددية أخرى وتصل إلى نتائج لم تكن في حسابك. فنحن نريد أن تعامل اللغة بهذا الشكل. جماعتنا الذين نتحدث عنهم لا يعاملونها بهذه

الصيغة وإنما كلماتهم عندما يلقونها على هذا النحو يلقونها بدون أن يكون لها قيمة معينة فتلغي بعضها البعض ولذلك يطلع الكلام هذيان. . أو ربما حققوا الشعر الذي لم نكتشفه بعد في كلامهم.

● لقد قلتم مرة أن شعراءنا يسبحون في شبر ماء ويظنون أنهم يسبحون في بحر. .

ـ كان هناك استفتاء من مجلة (الآداب) وقلت ذلك. هذا الذي نتكلم عنه: ثقافة الشاعر ومعرفته. كانوا يتصورون أن الشاعر يأتيه وحي فينطق. هذه الصورة البدائية القديمة التي كانت قد صدقت فيما مضى لم تصدق في العصر العباسي ولم تصدق في العصور المتطورة ولم تصدق في عصرنا.

كانوا يتصورون أنهم إذا عرفوا «شوية» لغة عربية، فالأمر يكفي. وكان اطلاعهم على الأدب العربي من الكتب المدرسية لا من الكتب التراثية نفسها. وكان فهمهم للآداب الغربية أيضاً منتقى من هنا وهناك، وكان تصورهم أنهم فاهمون الأول والآخر. ثم يكتبون الشعر وهم في هذه المياه الضحلة ويتصورون أنهم يقطعون المحيطات. فنحن عندما نقرأ هذا الكلام نقول: إنك لم تحقق شيئاً ونحن نعرف ما تقوله. إنه شيء لن يفتق المغلقات، لن يفتح الأسرار. وأنت تزعل وتغضب لأن الناقد لا ينقد شعرك ولا يقف محيياً عبقريتك.

هذا الذي قصدته أنا حينئذ وقد يكون مرده إلى تكويني الفكري منذ أن بدأت. الثقافة تهمني. المعرفة تهمني. وفي نظري أن شعراء العرب الكبار كانوا ذوي معرفة هائلة. المتنبي يدل على معرفة تحير العقل العربي. أبو نواس: شعره الغزلي يا أخي يحوي التفكير الفلسفي العربي كله. هو مبني على معرفة عميقة. كل الشعراء العرب الكبار. حتى عنترة إذا قرأته تشعر بأنه رجل عارف كثيراً. امرؤ

القيس. في الجاهلية كان الشعراء ذوي معرفة، عدا عن الموهبة. إذا اجتمعت المعرفة مع الموهبة حينئذ تتوقع أن يكون عندك شاعر كبير. أما أن يكون هناك معرفة ولا معرفة، فاعتقد أننا سنظل في المستوى البدائي..

والشعراء الكبار كانوا قلائل دائماً. حتى المتنبي لم يكن طبعاً وحيد زمانه ولكن الآن في موضوعنا التاريخي نذكر المتنبي ولا نذكر أحداً من معاصريه. كان هناك شعراء آخرون. الأفذاذ سيبقون قلة ولا ينبغي أن نلوم أنفسنا إذا لم نخرج عبقرياً كل يوم. حتى يخرج واحد يوازي السياب أو خليل حاوي، أنا اعتقد يراد له بعد تجارب نفسية ولغوية. سنبحث دوماً عن ذوي مواهب، وقد ينبثق لنا فجأة صاحب موهبة.

لكن أنا أرى أنك لا تستطيع أن تفسر بوسائلك العلمية الحالية ظهور أو عدم ظهور العبقرية الإبداعية. أعتقد أن العبقرية تصنع نفسها، تنبثق مثل شجرة من صحراء، مثل صخرة وانفجرت طلع نبع. طبعاً هناك عوامل كثيرة جداً أدت إلى انفجار الماء في تلك النقطة، لكن نحن لا نعي هذه القوة الخفية التي ستفجر هذه العبقرية أو ستنبتها. ويجب أن لا نقلق. المهم أن نعطي لكل من يريد أن يقول مجال القول. الحرية أساسية جداً. يجب أن يعطى المجال وتعطى الحرية للقائل وأنا أرى أن الجيد لا بد أن يظهر.

● كيف تقيمون أبرز المحطات الشعرية الحديثة؟ كيف تقيم ما عملته بغداد في عملية الشعر الجديد، الذي عملته الشام، لبنان، مصر، أثر هذه المجلة أو تلك؟

ـ الذي صار في العراق (والمقصود حركة الرواد) كان مهماً جداً وكان أساسياً. هذه قصة معروفة لكن الذي يجب أن لا ننكره أن الذي صار في بغداد لما صار لو لم يكن الشعر اللبناني الذي قبله،

يعني شعر الثلاثينات خصوصاً وحتى الأربعينات: أبو شبكة، سعيد عقل وصلاح لبكي وأمين نخلة وحتى جبران خليل جبران على بعد. هؤلاء في الحقيقة كانوا محركين وقبلهم ناس مثل أحمد شوقي ومطران. ولو أنني عندما درست الجواهري شعرت أن الجواهري معاصر لأكثر هؤلاء. بدأ الجواهري يكتب سنة ١٩٢٠، لقد عاصرهم. فمنذ ١٩٢٠ إلى سنة ١٩٤٠ التي هي فترة الشعراء الكبار مثل شوقي ومطران وحافظ، وإبراهيم ناجي ولد متأخراً عليهم، محمد مهدي الجواهري كان في نظري أعظم منهم. أنت لو تقرأ شعره كشعر وتقرأ شعرهم تشعر بأن أحمد شوقي يكرر أبا نواس: تكرير جميل مسفسط وكلام جميل خفيف، لكن أنا اعتقد أن الشاعر الحقيقي يبقى الجواهري في تلك الفترة لكن لم يكن ينتبه له. ولو أن الكتّاب المصريين مثل طه حسين كانوا يحترمون الجواهري لأنهم كانوا يعرفون عبقريته هذه.

في العراق كانت هناك جذور لكن الحركة التجديدية فيه لولا الشعر في لبنان ولولا الشعر الذي قبله في مصر لربما لم تكن. ثم إن التجديد الشعري فيما بعد قد امتد على الساحة العربية كلها. لو بقي الشعر العربي العراقي في العراق كحركة تجديدية، لكان يمكن أن يموت بسبب الظروف المناوئة له. لكنه وصل إلى لبنان ومن لبنان انتشر إلى سورية وفلسطين والأردن وإلى مصر. العملية أخذت وقتاً. تأثير المجددين في أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات بقي أربع أو خمس سنوات حتى أتت مجلة الآداب. مع أن مجلة الأديب كانت هي السابقة. إلا أن مجلة الآداب اشتغلت في هذا الموضوع واستطاع لا التجديد وحده، بل هذه العملية الثورية التي بدأت في شوارع بغداد، بدأت تصل إلى الأقطار العربية الأخرى ولكن بقي العراق رائداً بسبب تاريخه الشعري الطويل الذي لا حد له.

نأتي فيما بعد إلى مجلة شعر. مجلة شعر عندما بدأت، كانت

الحركة التجديدية قد بدأت وكانت تعطي أكلها، كانت «مبينة». ولذلك يوسف الخال اعتمد على أن أناساً مثل السياب يكتبون عنده، نازك الملائكة، أنا. كلنا. جاء إلى العراق يريدنا أن نكتب في مجلة شعر لأن هذا التجديد كان بادئاً هنا وكان معروفاً. استقطب يوسف الخال المجددين لمجلة شعر لأنه أراد لمجلته أن تكون ممثلة الشعر الجديد.

وفي لبنان وجد هذا الشعر الجديد من يكتبه على شكل لم يكن يخطر في بال العراقيين أنفسهم. صار هناك نوع من التجديد، ولو أن أدونيس لم يسمه لسوء الحظ بقصيدة النثر، اللي أنا اسميه الشعر الحر. أنا اعتقد أنني كنت من البادئين به بشكل جاد. وعندما بعثت أول قصيدة منه ليوسف الخال قال لي يوسف الخال أن أدونيس اعترض. قال: يا أخي هذا شعر بعد عشرين سنة نستطيع أن نكتبه، لا تنشره الآن. لكن يوسف الخال أصر على نشره، مع العلم أنني كنت قد نشرت نماذج منه سابقاً في مجلة الأديب ومجلة الآداب.

لكن الشعراء اللبنانيين استجابوا إلى هذا النوع من الحرية المبنية على محاولة اعادة تشكيل قرائن اللغة وأحياناً بالشكل المتطرف والذي كان من الضروري أن يكون متطرفاً وإلا لما تحقق شيء منه فأضاف لبنان إلى التجديد عاملاً مهماً. .

المصريون كانوا جدّ بطيئين في الاستجابة للتيارات الجديدة، صلاح عبد الصبور لما بدأ يكتب كان ذلك سنة ١٩٥٦ على ما أظن، كانوا بطيئين جداً في اظهار مواهب حقيقية أو كثيرة بالنسبة لعددهم لأنهم هم العدد الأكبر. أنا اعتقد أن اللبنانيين هم الذين ساهموا في نشر حركة التجديد التي بدأت في العراق. اضافوا لها ووسعوها. ومجلة شعر لعبت دوراً مهماً في هذا المضمار. بدأت حركة ثورية لكن كأي حركة ثورية استمرت بالثورة الشعرية. استمرت بها وانتقلت بها إلى مرحلة لاحقة لكن كأي ثورة تجد دائماً

من يلائمها. هناك دائماً ثورة وثورة مضادة. ففجأة حتى من بعض الدعاة إلى الثورة في الخمسينات صاروا يقفون في وجه التيار الجديد الذي بدأ يظهر في مجلة شعر وأرادوا أن يوقفوه عند حده إلى أن وصلت المجلة حداً لم تستطع أن تتخطاه. يوسف الخال سماه «جدار اللغة». وفي الواقع ليس جدار اللغة الذي أوقف الشعر وإنما المجتمع وصل إلى حد أراد عنده أن يقف بالتجديد بحيث يستطيع أن يهضمه، أن يعيد النظر فيه فكان لا بد لمجلة شعر أن تتوقف وتظهر مجلات أخرى تصدر بكثرة وتهتم بالشعر الجديد.

والتجديد في الستينات بطل أن يسمى تجديداً وإنما صار هو الموضة. صار هو المألوف. صار بالعكس إذا كتبت شعراً عمودياً، كان ينظر لك على أنك جامد أو متخلف وهكذا. وهذا كان نصراً للشعر الجديد، لكنه لم يكن نصراً كاملاً لأن الشعر الجديد أراد أن يكون اضافة إلى الأساليب القديمة وأحياناً الاضافة هذه لم تكن موفقة. ظهر هناك من تبناها ولكنه لم يستطع أن يوصلها إلى مدى أبعد.

اليوم الوضع كما ترون انتم. هناك شعراء جيدون بغضّ النظر عن الشعر كحركة. هناك شعراء جيدون في العراق، في سورية، في لبنان. في مصر لا أعرف غير أمل دنقل وعبد المعطي حجازي. هناك شعراء جيدون في المغرب. أقصد بالمغرب قطرين: المغرب نفسه وتونس. فشعراء المغرب يساهمون في الحركة الانتقالية إلى المستقبل دون التخلي عن طاقة اللغة العربية الكامنة في التراث القديم العريق.

● **لننتقل قليلاً إلى خليل حاوي، صديقكم الذي توفي في مطلع حزيران المنصرم. لقد أخبرني الشاعر يوسف الخال أنكم في جلسة على الروشة ببيروت اعتبرتموه أنتم والشاعر المرحوم توفيق صايغ**

أهم من صاحبكم أدونيس. . . وأن يوسف الخال استوضحكم ذلك فأكدتم معاً هذا الرأي.

ـ سجلنا قسماً كبيراً من هذا الكلام، واعتقد أنه موجود عندي كما أظن، وفي يوم من الأيام سوف أطلعه. . أمر طريف جداً. .

خليل حاوي كنت اعتقد دوماً أنه شاعر كبير ومهم وحساس لقضايا عصره ومآسي هذا العصر، وشاعر غضوب. وأنا دائماً أتصوره مثل صخور ومغاور الجبل اللبناني بأصالة ريفية عجيبة، بكبرياء ريفية بأجمل معانيها، وبغضب اعتقد أنه لم يوجد إلا عند القليل جداً من شعرائنا. قد يكون هذا الغضب توفر عند عبدالرحيم محمود في زمانه الذي عبر عنه في بعض قصائده، ولو أن عبد الرحيم كان ميالاً إلى السخرية فيما بعد لأنه وجد أنّه حتى الغضب لا يجدي. . خليل حاوي بقي غاضباً، وانتحاره كان جزءاً من هذا الغضب. وقد ظهر غضبه ابتداء من «نهر الرماد». . نهر لكنه كان نهر رماد. عنده هذا الشعور «الضديد» كما اسميه. النقيضان دائماً موجودان عنده والنقيضان يدلان على غضبه. هو مثلاً بركان نار وبالنهاية تدرس صوره فلا يبقى الا الرماد. الحياة تحترق بين يديه. أهمية خليل في أنه لم يهادن لا نفسه ولا اصدقاءه ولا عصره. وعدم المهادنة كان سراً في عبقريته، لا شك في ذلك وعدم المهادنة أدى به إلى مقتله، بمعنى أنه لم يكن ممكناً أن يُقتَل خليل حاوي إلا على يده.

ولو أخذنا رموزه الشعرية من البحار والدرويش، إلى لعازر إلى سواها، لوجدنا لديه الشعور بعقم حضارة تتبرج ظاهراً ولكنها تغطي الآسن الداخلي وهو غاضب على هذا التبرج وهذا العقم ويريد لها أن يُخلق فيها حياة جديدة تتحول إلى أطفال وبشر يحققون حضارة جديدة للأمة العربية كلها. هذا الشعور كان دائماً مستمراً فيه وكان أحساسي أنه في فترته الأخيرة شعر بنوع من الجفاف

الشعري. لم يعد الشعر يأتيه بسهولة لأن غضبه أصبح ماحقاً بحيث أنه صار يمنعه حتى من الكلام. في البدء، في ثلاثيناته مثلاً، كان يستطيع أن يكتب قصائد (نهر الرماد). لكن في خمسيناته كان لا يستطيع أن يكتب حتى هذا الكلام. لقد جف في النهاية لشدة غضبه. لقد خنق نفسه بنفسه. إن تعبير خليل حاوي عن رفضه المطلق كان هائلاً، وكل ما نتمناه أن يؤدي هذا النوع من الغضب الذي أبدع هذا الشعر الرائع إلى تغيير في حياتنا نحو الإيناع والخصب الذي كان حلم خليل حاوي.

توفيق صايغ، يرحمه الله، كان لديه نفس الشيء تقريباً، إنما كان توفيق شخصاً مختلفاً عن خليل وكان يعبر عن حسه الفاجع، أو حسه بالعقم، بشكل آخر لا عن طريق الغضب بل عن طريق المحاججة الدينية، كان يجادل الله، يجادل المسيح، يجادل نفسه، يجادل مجتمعه. وكان دائماً يخرج بنتيجة أن هذه القوى كلها لا تؤدي به أو لا تتخطى به العقم الذي يرفضه هو.

خليل حاوي كان رجلاً غاضباً، رجلاً محارباً بفكره وبكلمته. كان ينتمي إلى الخمسينات ومناخ الخمسينات الذي أوجد أشخاصاً مثل بدر شاكر السياب وتوفيق صايغ وسواهم ممن اجتمع في مجلة شعر أو لم يجتمع، كانت خيالاتهم ونزعاتهم متقاربة. كان خليل ينتمي إلى الفترة التموزية التي كان في أساسها غضب وتمرد ولكن في الوقت نفسه الأمل في أنك إذا ضحيت بنفسك وجدت نفسك، فالفداء لا شك يؤدي إلى حياة جديدة. إن الموت هو كموت المسيح، يؤدي إلى حياة خالدة للجميع. وأنا أرى خليل دائماً في هذا الإطار. هو تموزي من الطراز الأول لكنه كان أقدر من أدونيس ومن سواه في أن مفرداته كانت محددة، كان مقتصداً بكلماته، وكان فسيحاً جداً بنتيجة الرؤيا، تضيق العبارة لديه فتتسع الرؤيا، كما يقول النفري. وكانت مقدرته على الإيجاز وضغط

المعنى بحيث يؤدي بك إلى اتساع بالمعنى، هائلة. فكرة البركان كانت موجودة دائماً عنده، موجودة حتى في أسلوبه. خليل حاوي كان متميزاً بهذه الفكرة عن الآخرين كلهم.

مع نازك الملائكة

● ما الذي قدمه لبنان في رأيك لحركة الشعر الحديث؟

ـ لبنان قدم الكثير لحركة الشعر الحديث، لأن شعراءه جددوا شعرنا خلال فترة طويلة كانت التقليدية عبرها طافحة على سطح الشعر العربي. وكان الشعراء اللبنانيون يقرأون الشعر الفرنسي والإنكليزي في مصادره فقوّى ذلك أجنحتهم. ومن يستطيع أن ينكر روعة شعر جبران والياس أبي شبكة وبشارة الخوري وصلاح الأسير وأمين نخلة وفؤاد الخشن وسواهم؟ ومن يستطيع أن يطفىء هذا البريق الموزون الذي غمروا به الشعر الحديث؟ إن لكل منهم نكهة تميزه عن الآخرين. فجبران مثلاً أعطانا شعراً غنائياً فلسفياً مثل قصيدته «المواكب» وهذه إحدى الحالات النادرة التي يعبر فيها عن الفلسفة بشعر أصيل يدل على موهبة. أما الياس أبو شبكة فقد أدخل منحى بودلير إلى الشعر العربي، والياس شاعر مبدع وشعره جميل غير أن المؤسف أن طائفة من قصائده ساقطة وهابطة أخلاقياً.

كذلك لا بد لي أن أقف عند الشعر اللبناني الشعبي فإن فيه إبداعاً خصباً موهوباً، ومن شعرائه العائلة الرحبانية وميشال طراد وسعيد عقل، وكلهم مبدعون في هذا الفن، وأنا لا أنسى أغنية فيروز البديعة التي نظمها سعيد عقل:

مين قال حاكيته وحاكاني
ع درب مدرستي
كانت عم تشتي
لولا وقفت رنخت فستاني؟
وشو هم؟ كنا صغار
ومشوار يا عيوني مرق مشوار
قالوا شلح لي ورد ع تختي
شباكنا بيعلاه
وشو عرفه أيا تختي أنا
وأيا تخت أختي
بيلفقوا أخبار

وتبلغ المقطوعة ذروة فلسفية في آخرها فيقول الشاعر على لسان الفتاة:

امبارح بنومي بصرت
إني ع زنده طرت
والأرض مفروشتلنا ياسمين
إن صح الحلم شو صار؟
مشوار جينا ع الدني مشوار

ففي الشطر الأخير إشارة رائعة إلى قصر حياة الإنسان على الأرض فكأن حياتنا مجرد «مشوار جينا ع الدني». وعاصي الرحباني ومنصور شاعران موهوبان، والصور الجديدة في شعرهما لا تنتهي، وهما قد قسما بين نفسيهما العمل: عاصي ينظم الأغاني الشعبية البديعة، ومنصور ينظم بالفصحى أمثال أغنية «راجعون» التي أعدها أروع أغنية لحّنت في العصر الحديث وإذا لم أقتطف منها لأنها أغنية فصحى فسأقف عند أغنية عاصي الرائعة:

ما في حدا لا تندهي ما في حدا
عتمة وطريق وطير طاير عالهدا
بابن مسكر والعشب غطى الدراج
شوقولكم، شوقولكم، صاروا صدى؟
مع مين بدك ترجعي بعتم الطريق
لا شاعلي نارن ولا عندك رفيق
ويا ريت ضوينا القنديل العتيق
بالقنطرة يمكن حدا كان اهتدى

وتختم الأغنية بأروع شطرين وردا في أغنية عربية:

يا ريتني شجرة على مطل الدني
جيرانها غير الصدى وغير المدى
ما في حدا

وفيهما تجتمع الفلسفة والروحانية والعمق إذ تتوحد المطربة مع الطبيعة توحداً كاملاً فتصبح شجرة في أعلى الذرى تطل على اللانهاية ولا جيران لها إلا الصدى والمدى.

● استشهدت بشعر لبناني عامي فهل أفهم من هذا أنك تقرين نظم الزجل وتجعلين له قيمة الفصحى؟

- إني أنفر من الشعر العامي وأعتقد أنه سيزول زوالاً تاماً خلال الخمسين سنة القادمة وذلك لأننا سائرون مسرعين إلى الفصحى، في حين تحتضر اللهجات العامية. وإنما استشهدت بأبيات سعيد عقل وعاصي الرحباني لأنها جميلة، ووجودها في شعرنا أمر لا مفر لنا من الاعتراف به حالياً، حتى إذا زال هذا الشعر انقطعنا عن التحدث. وسيأتي يوم غير بعيد يحاول الفرد العربي فيه أن يقرأ هذه الأغاني فلا يستطيع لأنه لا يفهم لغتها.

● ما مشاكل الشعر العربي في رأيك؟

- أرجو ألا تجمع (مشكلة) على مشاكل لأن ذلك غير فصيح وهو

مخالف للقياس، والأصوب منه (مشكلات)، غير أن (مشكلات) تحدث التباساً في الذهن لأنها قد تدل على معنى (القلة) ولذلك أفضل أن نقول «إشكالات الشعر العربي».

● **وما هي هذه الاشكالات؟**

ـ يعاني شعرنا المعاصر الحديث من مجموعة إشكالات منها التعمية والتقليد وأخطاء الوزن وضعف اللغة واستعمال اللغة العامية. وكل بند من هذه الإشكالات يقتضي وقفة طويلة ويتطلب شواهد، ولذلك سأكتفي بالتحدث عن المشكلتين الأولى والثانية.

أما التعمية فهي تعمد الغموض الشديد في الشعر بحيث يقرأ القارىء القصيدة الكاملة ولا يفهم منها حرفاً. وقد تعالت ضجة القراء واحتجاجاتهم في كل بقعة من العالم الإسلامي والعربي. والمواطن اليوم مجروح وحزين لأن قضية العدو الصهيوني تذله، وهو ينتظر من شعرائه أن يعبروا عن ثورته ورفضه وسخطه فلا يجد لدى الشعراء سوى أشطر كثيرة لا معنى لها. وعندما لجأ القارىء إلى نقاد الشعر المحدثين رجع خائباً، لأن الناقد متواطىء مع الشاعر في كثير من الأحيان فهو ينقد القصيدة نقداً غامضاً لا سبيل إلى فهم عبارة منه. وهذه في نظري حالة يتخلى فيها الشاعر والناقد عن مسؤولية المرحلة القلقة التي نعيشها. والمشكلة الكبرى في نظري أن الشاعر هو نفسه لا يعرف أن يشرح قصيدته. ولو أنه كان قادراً على إيضاح المعنى لاستطاع الناقد ذلك أيضاً ولفهم القارىء القصائد.

أما البند الثاني «التقليد» فهو لا يقل خطورة عن الأول. وأرجو أن يكون واضحاً أنني لا أقصد بالتقليد شعر الشطرين الخليلي ـ فإن أكثر ذلك الشعر تقليدي ـ وإنما أقصد الشعر الحديث، الشعر الحر الذي ينظمه اليافعون فذلك هو الشعر الذي يعشش فيه

التقليد: إن الواحد من الشعراء الشباب يقلد زملاءه دون تجديد ولا أصالة، ولذلك تنتشر في شعرهم ظواهر معينة ينقلها الواحد عن الآخر مثل التظاهر بالاهتمام بالأسطورة، وهي ظاهرة بدأها الشاعر الموهوب بدر شاكر السياب يرحمه الله وليس فيها مزية خاصة تمنحها البريق وإنما يتوقف جمالها على موهبة الشاعر وسعة ثقافته وإبداعه. وجاء المقلدون مئات بعد بدر فراحوا يتكلفون إبراز الأسطورة في شعرهم وكأنها الجمال المطلق. ويفوت هؤلاء أن يلاحظوا أن أية ظاهرة أدبية إنما تنبع قيمتها وأصالتها من مستوى الشاعر الذي ترد في شعره. والظواهر الأدبية لا تملك قيمة مطلقة كما يتوهمون عندما يظنون أن مجرد إدخال الشاعر لأسطورة ما في قصيدة مجددة عظيمة.

● ما مستقبل الشعر العربي في رأيك؟

ـ للشعر العربي مستقبل عظيم، ذلك أننا حققنا في هذا العصر إبداعاً يختلف عما حققه القدماء. كانت القصيدة تنظم لتعبر عن غرض المدح أو الهجاء أو الرثاء أو الوصف أو الغزل. فجاء الشاعر المعاصر وخرج عن هذه الأغراض الميتة المستهلكة، واتخذ الحياة كلها غرضاً. لم يعد الهجاء موضوعاً ولا الرثاء ولا الوصف وإنما أصبح لا بد للشاعر في موضوع خاص مؤثر يجول فيه. فبدلا من أن يمدح الملك نجده يخاطب البحر الذي يغير ألوانه، ويصف كيف تنتصر الكبرياء على المشنقة. ولكن شعر هذا العصر لن يخلد كله وإنما سيذهب أكثر جفاء ولا يبقى منه إلا الأصيل المبدع المبتكر. الشعراء الذين لا يقلدون هم وحدهم الذي سيبقون. وسيكنس الزمن شعر مئات من المقلدين فلا يذكرون إلا في دراسة تاريخ الأدب المفصل. ومن ذلك أن يبحث الدارس عن ظاهرة معينة من شعر عصرنا فيضطره ذلك إلى أن يرجع إلى المجلات والصحف حيث يجد شعراء مغمورين لم يحتفظ التاريخ باسمائهم.

● **ما صلة الشعر بالأخلاق؟**

ـ دأب فلاسفة الفن مثل سبنسر وكروتشه وبرغسون على القول بأن الشعر منفصل عن الأخلاق انفصالاً تاماً. لا بل إن كروتشه تمادى وذهب إلى أن الأخلاق حين تكون دافعاً وراء الشعر تقتله قتلاً لأن الشعر منزه عن الغرض لا غاية له إلا الإمتاع وهو ما يسميه سبنسر «اللعب» وأنا أرى هذه الآراء غير مقبولة حتى مع كون برغسون وكروتشه يصوغانها أجمل صياغة لأنهما يكتبان بلغة موهوبة رائعة الجمال. والأخلاق هي الجوهر الجمالي للشعر، وما من شعر يستحق اسم الشعر من دونها. ذلك أن الشعر في صميمه تعبير عن الجمال والجمال يقتله ويشوهه سوء الخلق. ولا يشف الشعر عن اللطف إلا عندما يغمس الشاعر قلمه في دواة الصفاء والنقاء ونبل المشاعر. الأخلاق وردة معطرة تنبثق من داخل نفس الشاعر ويترقرق عطرها في خدود القصيدة.

● **ماذا تقولين إذن في شعر نزار قباني وهو شاعر لا يهتم بالأخلاق مطلقاً لا بل إنه يهاجمها ويسخر منها. ألا يعجبك شعره؟ إنك قد أثنيت عليه مراراً في كتبك ومقالاتك.**

ـ أثنيت وما زلت أثني على الجانب الفني من شعره، لأنه مليء بالصور المبتكرة والموسيقى الملونة. ونزار شاعر أصيل مبدع. ولكني كنت دائماً أنفر من الوشاح الجنسي الذي يلف كثيراً من قصائده. إن القصائد التي أحبها من شعر نزار هي دائماً القصائد التي يرصها في الأقسام الأولى من مجموعاته الشعرية ويكون فيها جانب روحاني إلى حد ما. أما الأقسام الأخيرة من كتبه ففيها يلوح الشاعر وكأنه شرير قاس تمتلىء قصائده بالبثور المشوهة، وهذا الشعر لا فن فيه ولا يشف عن شيء. وتولد القصائد مقتولة.

● ما علاقة الشعر بالوطنية؟

ـ الشعر غلام أشقر الشعر أزرق العينين رائع الجمال. وصفة الشعر التي تهمنا في هذا السياق هي كونه حساساً محباً تسحره المشاعر الإنسانية، ويبكي مع المعذبين ويموت جوعاً مع الجياع. ومن هنا تأتي علاقته بالوطنية. لأن الشعور الوطني لو دققنا شعور إنساني يتألم فيه الفرد لمواطنيه المسلوبي الحقوق. والشعر ـ بسبب كونه انفعالاً ـ يتدفق ثائراً على الظلم والطغيان والإذلال والشر تدفقاً طبيعياً. ولا يستطيع الشاعر الحق أن يسكت على غمط الحقوق والعدوان. وإنما هو فراشة لا تعيش إلا في المجتمع المتآخي الحر من القهر والكبت.

● ما علاقة الشعر بالحضارة، أخيراً؟

ـ لا علاقة عميقة تربط الشعر بالحضارة. لأن من الممكن أن يطلع شاعر كبير من مجاهل الغابات في إفريقيا حيث لا أثر للحضارة. والعرب في جاهليتهم لم يكونوا متحضرين ومع ذلك كان لهم شعر بديع الجمال، عميق التأثير. وشعراء الجاهلية المبدعون الذي أدركوا الإسلام وما جاء به من بدايات الحضارة، أصبح شعرهم رخواً رديئاً حتى قال الأصمعي قولته المشهورة التي كان مضمونها إن الشعر نكد يضعف في الخير ويزدهر في الشر.

أقول هذا ولا بد لي أن أضيف أن الشاعر المتحضر يستطيع أن يبدع معاني أدق وأكثر حساسية وأشد رهافة من زميله البدوي الذي لا يعرف الحضارة. إن الحضارة تفجر المعاني الدقيقة الحساسة في قلب الشاعر وتوسع آفاق شعره في حين يبقى الشاعر البدوي مربوطاً بمستوى يدور في نطاق عاطفي ضيق لا يتسع لشيء.

مع عبد الوهاب البياتي

● ما رأيكم بهذا الاهتمام «بالشكل» الشعري اليوم؟

ـ محاولات الاهتمام بالأشكال الشعرية دون سواها محاولة باطلة ومكتوب لها الفشل إذا ما اقتصرت على أن تكون محض محاولات. ذلك لأن الأشكال الشعرية أو اللغة الجديدة وكل جديد تكتنز به القصيدة لا يكون في بداية الأمر هدفاً من أهداف الشاعر بل إنه يولد من خلال المعاناة والتعبير عن التجربة الشعرية. أي أن الثورة الشعرية على الأوزان والعروض والقوافي وغيرها ليست هدف الشاعر الأصيل بل إنها أحياناً تكون نتيجة من نتائج ثورة المضمون الجديد.

وفي اعتقادي أن أكثر المحاولات العقيمة التي يقوم بها بعض الشعراء بحجة إيجاد أشكال جديدة، باطلة من أساسها بل إنها تقليد محض للشعر الأجنبي أو محاولة للهروب من مواجهة المصير وذلك لأن الشاعر غير الأصيل الذي ليس لديه ما يقوله للقارىء هو الذي يهرب إلى هذه المحاولات.

وإنني أتساءل ما الذي حققه هؤلاء على صعيد الأشكال الشعرية، خاصة الشعراء الذين جاؤوا بعد جيل الرواد. لقد غرق معظمهم في الرمال المتحركة للترجمات الشعرية من آداب الأمم

الأخرى واستعاروا لغتها وأزياءها وبيانها وبديعها، بل يبدو لي أحياناً أن الغموض الناتج عن قصور في الرؤية وعجز في الأدوات الفنية أصبح ينعت بأنه محاولة إيجاد أشكال جديدة. كما أتساءل من جديد من هو الذي يستطيع إيجاد أشكال شعرية جديدة. هل هو الشاعر المبتدىء الذي لا يحسن حتى استخدام لغته التي يكتب بها؟

قلت منذ البداية إن إيجاد أشكال شعرية جديدة هو نتيجة من نتائج ثورة المضمون ولا يمكن أن تتأتى مثل هذه المحاولات إلا لشاعر مبدع أصيل وليس لكل من هب ودب.

من المؤسف أن المجلات والصفحات الأدبية العربية باتت تنشر إنتاجاً هابطاً، رديئاً حتى الموت، وليس له أية علاقة بالشعر ولا بغير الشعر بحيث إنها زرعت، كما كتبت في مقالتك السابقة التي نشرت في الحوادث: «الشاعر والشاعر المزروع زرعاً».

ومحاولات «الاستزراع» هذه أدت إلى خلق كائنات هجينة لا علاقة لها، كما ذكرنا، بالشعر.

● ومن يشجع في رأيك هذه الكائنات وهذه الاتجاهات؟

ـ إن أدونيس في محاولاته في مجلة «مواقف» يشجع مثل هذه الاتجاهات بل إنه يؤدي إلى قتل كثير من المواهب الشابة عن طريق خداعها وتضليلها. إن بعض هذه المواهب الشابة ربما تكون قادرة على أن تزهر وتبدع في مناخ آخر غير مناخ مجلة «مواقف». بل إن بعضهم ليس بموهوب على اطلاق ومحاولات أدونيس لخداعهم تجعل منهم أقزاماً يطاولون الآخرين بقاماتهم.

إن أغلب ما ينشر في «مواقف» خاصة الشعر، تافه ورديء، وصدى لقراءات ناقصة مشوهة يعكس صورة للأمراض النفسية والقلق والضياع والفراغ والعقم الذي يعيشه بعض من يكتبون فيها. فهي إذن أشبه «بمارستان» يعج بالمعتوهين والمرضى والثرثارين.

● هل قرأتم لمهيار الدمشقي محاولته الشعرية الأخيرة «مفرد بصيغة الجمع»؟ وكيف تفسرون هذا النوع من الشعر؟

ـ لم أستطع قراءته. فقد قرأت سطرين منه ورميته جانباً لأنه ليس بشعر ولا بنثر بل هو جنس ثالث هجين مفكك ليس فيه صورة أو فكرة أو تجربة ويدل على أن كاتبه مصاب بمرض يستعصي شفاؤه.

كما أن اللغة في هذا الكتاب من خلال السطرين اللذين قرأتهما فيه تدل على إفلاس كاتبه وهبوطه الشعري الشنيع ولجوئه إلى مثل هذا النثر السقيم. فقد كان أدونيس شاعراً في دواوينه السابقة خاصة «أغاني مهيار الدمشقي».

وقد قرأت له مؤخراً أيضاً بعض النماذج من هذا النثر التافه في جريدة «النهار العربي والدولي» وبالرغم من العناوين التراثية التي وضعت لمثل هذا الهذيان فإنني لم أجد أية علاقة بين ما كتبه وبين هذه العناوين.

● هل قرأت كتاب «الثابت والمتحول» الذي قدمه أدونيس في الأساس كأطروحة لنيل الدكتوراه من جامعة القديس يوسف في بيروت؟

ـ يحاول أدونيس في «الثابت والمتحول» بعد مئات الصفحات أن يثبت أن الشعوبية في الفكر العربي والثقافة هي التيار الأصيل الوحيد الذي كان، ويتأسف ويأسى لأن هذا التيار قد قمع. ولا أدري ما العلاقة هنا بين القمع وبين هذا التيار المعادي للثقافة العربية. وهل يعتبر مثلاً أن الشعوبية هي ضرب من حرية التفكير؟ وهل يستطيع أدونيس أن يأتي لنا بمثل واحد من التاريخ لأية أمة من الأمم سمحت بمثل هذه التيارات؟

● كيف تميز بين الشاعر الأصيل والشاعر المزروع؟

ـ الشاعر الأصيل يولد من خلال المعاناة وينمو وينضج ببطء معانقاً الواقع والتحولات في تاريخ أمته وشعبه لا أن يستعير أزياءه وأدواته من تراث الأمم الأخرى التي تختلف ظروفها الثقافية والاجتماعية والسياسية عن ظروفنا.

أما الشاعر المزروع فقد يبدو مغرياً للوهلة الأولى لأنه يستعير أزياءه من الآخرين وكل مكاسبه الفنية والشعرية لم تخرج من يده أو من جهده ومحاولاته وإبداعاته.

وأمامنا أمثلة كثيرة في التاريخ الأدبي لكثير من الشعراء الذين يفترسون مواهب غيرهم ويظهرون بعافية ولكنها عافية مزورة ومجلوبة ومثلهم مثل المرأة القبيحة التي تضع قناعاً لامرأة جميلة.

فالسيّاب وخليل حاوي مثلاً، وغيرهما من الشعراء، قد كدّا وناضلا نضالاً طويلاً ونضجا ببطء وتفتحت عبقريتهما بحيث إن هذه العبقرية لدى هذين الشاعرين عبقرية أصيلة ولدت من خلال الكدح الفني والشعري الطويل وكان بإمكانهما مثلاً أن يستعيرا أثواب الآخرين ولكنهما لم يفعلا ذلك لأن الموهبة الأصيلة هي ضد النسخ والتقليد والتزوير الأدبي بحجة الحداثة والتعالي وما أشبه.

ويخيل لي أن رفض تراث الشعر العربي قديمه وحديثه تكمن وراءه دعوى شعوبية جديدة يتبناها أدونيس في السر والعلن.

لقد روى لي أحد الأصدقاء أن أدونيس دعي مرة لإلقاء محاضرة في الولايات المتحدة وقد ذكر أمام الحاضرين أن كتاب «ألف ليلة وليلة» هو الكتاب العربي الوحيد الذي يستحق القراءة. وقد ذكر ذلك في محاضرته أمام حشد من المستشرقين والأساتذة والباحثين مما أثار استنكارهم لأن معظم هؤلاء قد أفنى حياته في دراسة الثقافة العربية وآدابها. وكان أدونيس يعتقد وهو يعلن ذلك أنه سيلاقي عطفاً من لدن هؤلاء وافترض أنهم أعداء للثقافة العربية وبذلك يكون قد

حقرهم معتقداً أنهم طالما كانوا أميركيين فهم إذن أعداء للثقافة العربية، ناسياً أن هؤلاء أساتذة، وعلماء، وتلامذة، وباحثون وليس لهم علاقة بالبيت الأبيض أو وزارة الخارجية الأميركية مثلاً.

وربما إذا ما دعي أدونيس مرة أخرى لإلقاء محاضرة في مكان آخر سيعلن مثلاً أن مهيار الديلمي هو الشاعر الوحيد في تراث الشعر العربي وهلم جرا.

ويمكن تفسير سلوك أدونيس هذا بالباطنية الشعوبية التي تجلت من خلال تغييره لمواقع أقدامه وانتقاله من الحزب القومي الاجتماعي إلى أن يصبح قومياً، ثم ناصرياً، ثم ماركسياً، ثم «ما لا أدري» وهذا إن دل على شيء فهو يدل على حقده على هذه الاتجاهات، ولكنه أراد أن يجربها لأسباب باطنية تخفى علينا.

والغريب أن ثورة إيران لم تهزه بقدر ما هزه عرق خفي لم يظهر من هذه الثورة.

● هل أنت مع الالتزام أم ضده؟

ـ إن الالتزام هو اختيار حر ينبع من إرادة الشاعر وحريته. والشاعر في وطننا العربي، خاصة في عصر الانبعاث القومي لأمتنا، مطالب بالالتزام لا في شعره وحسب بل في أفكاره وموقفه وسلوكه وإلا أصبح خارجاً على هذا الالتزام.

والالتزام هنا لا يعني الغرق في الشعارات السياسية والمباشرة والتقريرية بل يعني الرؤية والرؤية الأمينة القومية للواقع العربي وللثقافة العربية لا أن تكون رؤ ية مضادة ومعادية لهذه الثقافة، أي الالتزام بتقاليد الثقافة العربية واحتضانها ومحبتها والانطلاق من منطلقاتها السليمة الصحيحة التي يشكل تطورها بناء الوجدان العربي وصياغته صياغة ثورية مستقبلية وتوليد روح التضامن القومي والإنساني في المجتمع العربي.

أنا ضد الدعاة والأبواق في الشعر لأية قضية كانت لأن الالتزام الفني جزء لا يتجزأ من الالتزام القومي والإنساني ومحاولة تغليب جانب على جانب آخر هي هبوط بالشعر من عليائه وخروج على تقاليده وعند ذاك يصبح الشاعر شيئاً آخر لا علاقة له بالشعر.

● يتحدث الكثيرون عن أزمة يمر بها الشعر العربي المعاصر. فما هي أسباب هذه الأزمة في رأيك؟

ـ من أسباب الأزمة الحادة التي يمر بها الشعر العربي في الآونة الأخيرة كثرة الدعوات الشعرية المضللة التي يتبناها بعض الشعراء والمؤسسات والمجلات والصفحات الأدبية في الصحف العربية كما أن حركة الترجمة العشوائية قد ساهمت في خلق مثل هذه الأزمة الحادة.

كما أن تخلف المجتمع العربي ونقص أو انعدام المناهج العلمية الحديثة في تدريس الأدب في جامعاتنا ومدارسنا قد أسهم هو بدوره أيضاً في مثل هذه الفوضى. بجانب فقدان الحرية والعدالة والديموقراطية التي تولد من فقدانها الفوضى الضاربة الأطناب في حياتنا السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي تنعكس مؤثراتها أيضاً على حركة الشعر بحيث تصبح الحركة الشعرية حركات كثيرة متعددة منها ما هو طائفي ومنها ما هو عشائري ومنها ما هو فئوي أو سلطوي.

إن وجدان نقطة الضوء الحقيقية في حياتنا هو الذي سيعيد المياه إلى مجاريها وسيجعل من ثقافتنا العربية وحدة كاملة تقف ضد التعاسة والموت والفوضى واللامبالاة التي عمت وغمرت كل الأشياء.

ولكن هذا لا يعفي الشاعر الحقيقي من مهماته وواجباته لأنني أعتقد أن الشاعر العظيم هو الذي يستطيع وضع يده أو كلماته على نقطة الضوء هذه بل إنه قد يكون خالقها وواجدها.

● كيف تنظرون إلى حرب لبنان؟

ـ لقد كانت الحرب الأهلية شراً قطعت أوصال المجتمع العربي في لبنان ولكن بما أن الشر كان قد وقع ولم يكن بالإمكان رده، لهذا فإن بيروت قد قامت من جديد من تحت أنقاضها لكي تولد من جديد وأنا لا أتحدث هنا عن بيروت الواجهة أو «الفاترينة»، بل أتحدث عن بيروت «الإنسان». ولهذا فإني أعتقد أن الثقافة العربية في لبنان بدأت تعطي تجربة جديدة وهذا ما نراه في دور النشر الجديدة وبعض المجلات وفي نوعية الكتب وفي بروز اسماء جديدة شابة وغير شابة كما أنها قد أعادت توزيع الخارطة الثقافية بحيث إنها لم تعد قاصرة على الاسماء التي كانت بارزة قبل الحرب بل إن أسماء جديدة كما ذكرنا من فئات المجتمع كافة قد ظهرت وبدأت تسهم في إغناء الثقافة والأدب والشعر.

ولكن هذه الظاهرة تقف إزاءها ظاهرة أخرى سلبية وهي بروز كثير من الأدعياء وأشباه الأدباء الذين يظهرون في كل زمان ومكان بجانب المبدعين والأصلاء.

ولا يمكن للمبدعين والأصلاء أن يظهروا بدون ظهـور هؤلاء الأقزام أيضاً «والضد يظهر حسنه الضد».

● وعن الفرق بين شعر الخمسينات وشعر السبعينات قال البياتي:

ـ ليس هناك حدود تفصل بين الأجيال الأدبية المتقاربة زمنياً لأن العشر سنوات أو الخمس لا تعتبر حدوداً فاصلة بين الأجيال بل إن الخمسين سنة أو المئة يمكن أن تعتبر حدوداً فاصلة، لهذا فإن ما يطلق عليه بجيل الستينات والسبعينـات، إن صح التعبـير، هو امتداد للشعر العربي الحديث الذي بدأ بنهاية الأربعينات وبداية الخمسينات وبعض أبناء هذا الجيل مبدع وأصيل وبعضهم لا يملك الموهبة الأدبية مثلما كان لا يمتلكها البعض في الأجيال الماضية لأن

الموهبة ليست حكراً على جيل دون جيل آخر وإن كان الـواقع الاجتماعي والسياسي والثقـافي يؤثر أحيـاناً عـلى المواهب وعـلى الإبداعات الأدبية. فالأجيـال الأخيرة يمكن أن نسميهـا بأجيـال الإحباطات. وفي عصور الإحباط تعتري الأدباء المبدعين أنفسهم الحيرة والتمزق والضياع بحيث إنهم يفقدون نقطة ارتكازهم فتصبح كتاباتهم أشبه بالكتـابات التي لا هـدف لها أو غـاية تسعى إلى تحقيقها، وينعدم التواصل بينهم وبين جمهورهم.

ولكنهم يظلون مستمرين في مسيرتهم محاولين تخطي الأزمة وهذا يتوقف على قدراتهم الثقافية والفنية..

مع شفيق الكمالي

● كيف بدأ التجديد في الشعر العربي المعاصر، وأين بدأ؟

ـ لنتناول أولاً فكرة التجديد. ظهرت فكرة الخروج على الشكل العام للقصيدة العربية ومحاولة مواكبة الآداب الغربية قبل الأربعينات. كانت في البداية مجرد رغبة عند بعض الذين سافروا إلى الغرب وحاولوا أن ينقلوا التجربة بدون فهم مسبق. إن لكل أرض بذرتها ونكهتها الخاصة.

ثارت في حينه حملة في مجلة «الرسالة» ومجلة «الرابطة العربية» القاهريتين (والأخيرة من بدايات المجلات القومية العربية) وكان مطروحاً يومها موضوع الشعر الحر. كانت تلك الرغبة مفصولة عن الواقع الموضوعي وقد فشلت. وأذكر من أصحاب محاولات التجديد الشعري الدكتور نقولا فياض الذي كانت له محاولات في استعمال الأوزان أو التجديد في الصورة. وكان له استعمالات غريبة في اللغة إذ كان يتناول مفرداتها على غير ما وضعت لها.

البدايات في الأربعينات كانت في العراق. ويبدو لي أن من جملة أسبابها ما أعقب الحرب العالمية الثانية من تأثيرات وانعكاسات ولذلك نجحت محاولات بدر شاكر السيّاب ونازك الملائكة وأخذت مداها. إن التجديد كما نرى مسألة تاريخية وطبيعية مرتبطة بسير

التاريخ. وكما أنك لا يمكن أن تزرع محصولاً صيفياً في الشتاء، كذلك الأمر بالنسبة للشعر. كانت البدايات الأولى قبل الأربعينات فاشلة لأنها كانت منفصلة أساساً عن الواقع ولأن الظروف الموضوعية لم تكن قد حصلت بعد.

في العراق كانت الظروف الموضوعية مهيأة لولادة هذا الشعر الجديد ولادة طبيعية ولولا ذلك لما نجحت ولكانت مجرد رغبة أو نزوة. والتجديد لم يكن يوماً رغبة شخص بقدر ما هو قدر تاريخي ونضج معين وظرف يملي ذلك. فلا بد من توفر ظروف معينة كما قلت.

جوبه التجديد مجابهة قاسية من قبل المحافظين لكن الشعر الحر نما وتطور وأخذ مداه. والذي ساعد على نجاحه في رأيي أن رواده الأوائل كانوا شعراء كلاسيكيين أصلاً. كانت ثقافتهم تراثية بالإضافة إلى أنهم كانوا مثقفين ثقافة غربية لا بأس بها. لم يكن عملهم عملية نقل كل شيء من الغرب. كان وضعهم بالتحديد وضع الاستفادة من التجربة الغربية وإخضاعها للواقع العربي، للصورة العربية، أي لعملية تعريب على طريقة أجدادنا في حركة الترجمة زمن العباسيين.. ترجموا الثقافات والحضارات القديمة وهضموها وقدموا شيئاً جديداً.

إن فكرة التجديد فكرة مطلقة وأنا أعتقد أن نقل تجربة فرنسية إلى الوطن العربي نقلاً كاملاً هو عملية تعسفية فاشلة مسبقاً. إن قراءة المجلات الفرنسية أو المجلات الإنكليزية وكذلك مجموعات الشعر الأجنبي ومحاولة نقلها إلى العربية لا يمكن أن يعطي شعراً عربياً. يمكن أن ننقل صرعة جديدة، ولكننا على ضوء هذه المجلات والمجموعات لا يمكن أن نعطي شعراً. إن هذه الصرعات قد تكون بالنسبة لنا تجديداً، ولكنها في الأساس أشياء مستهلكة

في الغرب. إنها بالنسبة لنا شيء «جديد»، ولكنها بالنسبة لأهلها الذين أُخذت عنهم مسألة قديمة ؟

● ما هو التجديد؟ هل التجديد نقل فقط؟ أم هو إبداع؟

لنأخذ جبران خليل جبران مثلاً. لقد استعمل جبران خليل جبران اللغة العربية وهي لغة موجودة قبله فلم يبتدعها أو يخلقها ولكن قدرة جبران على الاستفادة من اللفظة العربية وشحنها كانت قدرة هائلة. في نفس الوقت تقريباً كان هناك المنفلوطي أيضاً ولكن المنفلوطي استعمل لغة أخرى قاموسية. إن العيب ليس في اللغة، وإنما العيب فينا نحن. فإذا نحن لم نكن نحتوي اللغة ونعرفها معرفة معمقة فأي جديد نتوقع أن نعطيه؟

لا أعتقد أن أحداً يجادل اليوم في أن التجديد الشعري الذي كان في الأربعينات، كان تجديد العراقيين. ولكن الفكرة توسعت إلى بلدان عربية عديدة، إلى سورية ولبنان ومصر، وهي بلدان تكاد تكون وعاء الشعر أو منابعه. إذا رجعت إلى صحافة الأربعينات أو الخمسينات تجد أن أغلبية الشعراء موجودون في هذه المنطقة. كان شمالي افريقيا معزولاً إلى حد بعيد بحكم وجود الاستعمار الفرنسي وانعدام وجود تواصل بين المشرق والمغرب.

كان بدر شاكر السيّاب شاعراً كلاسيكياً، مثقفاً ثقافة تراثية وثقافة عربية فأعطى عطاءه التاريخي العظيم، بعد ذلك ظهرت مجلات «شعر» و«حوار» و«مواقف» التي حاولت أن توغل في التغريب. نذكر طبعاً يوسف الخال وقصيدة النثر التي بدأوا بها والتي عادوا إليها اليوم. بدأت قصيدة النثر حتى في العراق، على يد الشاعر حسين مردان رحمه الله وقد سمى هذا النوع من النثر أو الشعر المنثور: «النثر المركّز» الذي يختلف عن النثر الفني والذي ليس نثراً ولا شعراً. في الثلاثينات كانوا يسمونه النثر الفني،

صور جميلة وما إلى ذلك. كان حسين مردان يريد القصيدة ألفاظاً مشحونة شعرياً لكن الوزن غير موجود، وفشلت محاولته، وأعتقد أن قصيدة النثر تتنافى مع طبائع الأمور. في إطار اللغة العربية هناك نثر أو شعر. فلماذا الإصرار على تسمية هذا المنثور شعراً؟ للشعر مواصفاته الفنية المعينة فإذا فقد موسيقاه مثلاً لا يعود شعراً. وقد اصطلحت العرب على تسمية هذا النوع شعراً وعلى تسمية ذاك النوع نثراً. وإذا كان أهل الغرب قد أدخلوه في نطاق الشعر فنحن غير مضطرين لذلك. الأوزان الغربية أوزان مقطوعات صوتية أكثر مما هي تفاعيل ويمكننا أن نعتبرها أوزاناً بدائية قياساً على مرحلة النضوج العربي، أي العروض التي اعتبرها قمة نضوج إيجاد الأوزان المركبة. أما الاعتماد على التقطيع الصوتي فعمل بدائي. الطفل عندما نريد تنويمه نحاول دائماً أن نقطع له حتى ينام. لكن عندما يكون لدينا الأوزان المركبة من عدة تفاعيل، التي تشبه السيمفونية في الموسيقى: جمل متداخلة لا جملة واحدة، نصل بالتالي إلى «ريتم» خاص و«جو» مشحون بموسيقى مؤلفة من عدة أنغام متداخلة.

منطلقات التجديد مختلفة. منطلقات «شعر» أنا أعتبرها في الأساس منطلقات مشبوهة. «حوار» نحن كنا هنا في بغداد نحاربها فكرياً. كنا نعتبر أن الغاية من الأفكار المطروحة فيها هي محاولة قطع جذورنا الثقافية. وكانت دوافع هؤلاء كافة محاولة فصم هذا الجيل عن تراثه، عن جذوره حتى يسهل حينئذ تكييفه بالشكل الذي يريدونه. وما نتج الآن من الضياع والغربة والفوضى والعدمية بداياته كانت منذ ذلك الحين. وبرز ذلك بشكل أوضح بعد نكسة حزيران عندما ظهر جيل غريب من الكتّاب والشعراء لا صلة لهم لا بالتجديد الحقيقي ولا بشيء. حاول هذا الجيل أن يدخل في ذهننا أن النكسة هي قدرنا والمسألة مسألة حضارة

وتخلف. ومسألة تكنولوجيا وما إلى ذلك ومن حيث لا ندري بدأ الناس يشعرون من حيث يعلمون أو لا يعلمون أن لا مجال للتغلب على إسرائيل وأميركا. في حين أن أميركا التي هي أم التكنولوجيا هربت أمام الفيتناميين الذين هم في بدايات البدايات. لقد حارب الفيتناميون الأميركان بالبامبو والقصب وما إلى ذلك ونجحوا لأن إرادة الحرية أقوى من مئة تكنولوجيا. قد تموت أنت ولكن الفكرة لا تموت.

هذه الأفكار التي برزت بعد نكسة حزيران بصورة خاصة، والمستمرة الآن بشكل أو بآخر: ما نعانيه الآن من غربة، شعب كامل يُذبح وكأن العربي غير مبال، كلها أفكار ونتائج لما سرّبته شلل «الحداثة» لى ثقافتنا العربية. في حين أنه في الخمسينات، وكنا في بداية شبابنا، كان يصرّح شخص أميركي حول مسألة من مسائلنا القومية، فتقوم المظاهرات الصاخبة التي لا تهدأ... يبدو أننا تدجّناً وتهجّناً ثم اختلطت الأوراق.

في الخمسينات كانت الأمور واضحة: أبيض وأسود، عدو، وطني، وسطي. أما الآن فالمسألة ضاعت، وكل شيء بات وجهة نظر.

بسبب قرب لبنان من أوروبا، بسبب انتشار الثقافة فيه، بسبب توفر لغات أجنبية عدة، استطاع اللبنانيون أن يستفيدوا من آداب الغرب فيترجمون إلى العربية أمهات كتبه وفي مجال الشعر العربي أغنى اللبنانيون القصيدة العربية بمسائل كثيرة.

ولكن لنعد إلى التساؤل: هل لهذه القصيدة اللبنانية الحديثة التي أقرأها الآن في بعض الصحف اللبنانية أية صلة بالأرض اللبنانية أو بالأرض العربية؟ أية علاقة للغة العربية بها؟ قد يستطيع المرء أن يأتي بزخرف جميل، ولكن يعوزه النبض أو الروح أو الحياة أو أي ارتباط بالناس، بعرقهم، برائحة التربة، باللغة، بالانتماء،

بالتواصل مع الناس. التواصل مع الناس مفقود. إنها مفردات عربية ولكن الجملة صينية..

إنهم يتصورون أن الغموض دليل العمق والعبقرية. عندما بحث أجدادنا وشيوخنا البلاغيون القدامى في الغموض، قالوا: الغموض نوعان: الغموض الذي هو وليد الفكرة نفسها (كون الفكرة عميقة)، لا يستطيع أن يفهمها إلا الخاصة، وهذا مسموح به. الغموض هنا للفكرة نفسها لا لألفاظها ومفرداتها. والغموض الآخر الذي هو وليد اللعب بالألفاظ ولا فكرة خلفه، فهذا نوع من الضحك على الذقون لا أكثر.

إن غالبية شعرنا الغامض المطروح الآن، غير مفهوم حتى من صاحبه أو واضعه. مجرد تلاعب بالألفاظ، رصف كلمات وتهويمات تشبه تهويمات الحشاشين وهلوسات المهلوسين. شيء لا يتضمن إدراكاً عقلياً. إن الإدراك العقلي يفرض شيئاً قانونياً محدداً. لكن الهلوسة غير مربوطة بشيء. فلا العقل مسيطر ولا العاطفة أيضاً..

● كيف ترون سبل التجديد الشعري على صعيد الإيقاع الموسيقي؟

ـ الإيقاع الشعري يمثل حالة نفسية وحالة زمانية وحالة مكانية أحياناً. عندما نرجع إلى الشعر الجاهلي نجد البحور الطويلة هي البحور السائدة وهو أمر طبيعي في مجتمع بدوي، بعد الإسلام تحضر البدو وسكنوا المدن. فرضت المدن ظروفاً جديدة. البدوي كان يمضي في الجاهلية يومه كله في الخيمة، أما الآن فقد كثر عمله في المدينة ولذلك لا بد أن تقصر القصيدة. ثم إن مجالس الطرب فرضت أوزاناً جديدة. وإذا استعنت بإحصائيات، وجدت أن الأوزان الخفيفة أو المتوسطة هي الأوزان التي تسود. في الأندلس، وهي قمة الحضارة العربية والترف العربي، ظهر الموشح الذي يرتكز

على إيقاعات قصيرة جداً. الخليل بن أحمد حصر الأشعار في الأوزان التي كانت سائدة في زمانه ولم يقل إن هذه الأوزان أبدية سرمدية. لقد قنّن فقط أوزان عصره. ولكن تستطيع أنت أن تستفيد من هذه الأوزان من أجل إبداع أو استنباط أوزان جديدة.
وظهر عندنا الشاعر العباسي أبو العتاهية الذي قال مرة: والله لو أردت لجعلت كل كلامي شعراً..

مرّ أبو العتاهية يوماً في طريق وكان أحدهم يبيع فيها باذنجاناً. قيل له: كيف تزن كلامه؟ ذاك كان يقول: من يشتري باذنجان؟ قال أبو العتاهية: مستفعلن مفعولان.. هو موزون.

لقد درست شعر البدو ووجدت فيه كل الأوزان العربية المعروفة مضافاً إليها أوزاناً أخرى. كان تحليلي لهذا أنه يمكن أن يكون ابتداعات ويمكن أن يكون إمتدادات لأوزان كانت في الجاهلية بدليل أن هنالك مجموعة من القصائد، علماء العروض والأدب يقولون عنها: هذه قصائد غير موزونة كقصيدة عبيد بن الأبرص وبعض قصائد لامرىء القيس ومجموعة قصائد قيل إنها غير موزونة. هذه القصائد موزونة لكن التوزيع الموسيقي فيها يختلف عن التوزيع الموجود في سواها. بالضبط مثل أغنية (يا جارة الوادي) التي غناها عبد الوهاب. جاء الأخوان الرحباني فوزعاها توزيعاً جديداً ولكن «الريتم» الأساسي موجود. إنما الاختلاف هو في تعدد الجوانب الموسيقية الأخرى. التوزيع الجديد أعطاها روحية جديدة.
قلت: إن هنالك احتمالاً أن تكون هذه القصائد القليلة من القصائد التي قالوا عنها إنها غير موزونة.

إن الشعر العربي الذي وصلنا إلى أيام الخليل بن أحمد ليس كل الشعر العربي. فالكثير من هذا الشعر ضاع ويجوز أن يكون بين هذا الذي ضاع أعداد كبيرة من هذه القصائد التي تعتبر غير موزونة. فهذه امتداداتها موجودة الآن في شعر البادية.

الدكتور طارق الكاتب الذي كان يعمل في مصلحة الموانىء في البصرة على أثر مهرجان المربد الذي صار هناك، جاءني في السنة التالية للمهرجان بكتاب جديد في العروض. لقد استطاع أن يخضع العروض للكمبيوتر. قال إن هذا العبقري، الخليل بن أحمد، وضع العروض على نفس فكرة الكمبيوتر. الكمبيوتر قاعدته هي على الصفر والواحد ولذلك عندما وضع الخليل بن أحمد التفعيلات كان يرمز للحركة «بالواحد» وللسكون «بالدائرة»، أي الصفر، نفس حركة الكمبيوتر. قلت لطارق: لنضع هذه القصائد التي نعتبرها غير موزونة في الكمبيوتر. قبل الكمبيوتر هذه القصائد ولم يعتبرها غير موزونة. اعتبرها موزونة ولكن توزيع الحركة كان مختلفاً. مثلاً: مستفعلن فاعلن. مستفعلن: حركة وسكون وحركة وسكون وحركتان وسكون. في هذه القصيدة: حركة وسكون، حركتان سكون، وحركة وسكون، المجموع نفس مجموع الحركات والسكنات التي هي بالبحر القديم. فالاختلاف ليس اختلافاً في الوزن وإنما اختلاف في توزيع «الريثم» الموسيقي. ولذلك أقول إنه لا يمنع الآن نهائياً أن تُستنبط أوزان جديدة وأنغام جديدة في الشعر. أنا شخصياً كتبت مرة قصيدة وبعدئذ لم أعرف ما هو وزنها.. لم يكن لها وزن خليلي كامل وإنما كانت تتضمن عدة أوزان. عندما تقرأها تجدها موزونة كاملة. إنها صرخات غضب وقد تكون هذه الصرخات استطاعت أن تمسح الفروق القليلة في التفعيلات. إن الجو النفسي يجعلك تعيش جو القصيدة فلا تشعر بالاختلافات الوزنية الحاصلة.

● ما الذي تشترطونه في الشعر كي يكون شعراً أصيلاً؟

ـ الشعر شعر أياً كان شكله. أنا لست ضد الحديث ولا مع القديم. إنني أكتب على الطريقتين: الطريقة الكلاسيكية والطريقة الحديثة ولدي ثلاثة دواوين «حديثة»، وديوان «كلاسيكي» واحد.

لا يمكن أن يكون الشعر جيداً لأنه جديد حرّ، ولا يمكن أن يكون سيئاً لأنه كلاسيكي. إن الشعر هو الشعر الجيد بغض النظر عن الشكل الذي يُقدم به. والأمر المهم هو مفهوم الشاعر لوظيفة الشعر. هل وظيفة الشعر هي البلهوانية والإغراب والإبهار؟ كلا ليس الشعر هو الإغراب والإبهار وإنما هو حفر الشاعر أخاديد في الشعر وفي ضمير الأمة. لماذا المتنبي شاعر خالد باق في أدبنا وفي ضمير أمتنا؟ لأن شعره يمثل الاستشراف الحقيقي للشاعر، ولأنه يمثل التعبير الحقيقي عن خوالج الأمة والناس.

عندما قال المتنبي يوماً لسيف الدولة:

وسوى الروم خلف ظهرك روم
فعلى أي جانبيك تميلُ

فكأنما يقولها اليوم، الروم من جهة ومن جهة ثانية الخصوم والأعداء المحليون. وعندما يتحول شعر الشاعر إلى أن يصير حكمة ترددها الأجيال فمعنى ذلك الصدق في التعبير، والإبداع في الشعر.

كانت اللفظة في حياة العربي ذات قيمة أكثر من القيمة التي لها اليوم. كانت الكلمة تعلن حرباً وتوقف حرباً. كان للكلمة قدسيتها، فلما فقدت الكلمة هذه القدسية فقدت رد الفعل في داخلنا فلم يبق هناك سوى جلبة الوعاء الفارغ.

إن الحديث عن الشعر حديث محزن لأن القصيدة العربية لا يمكن أن تكون عربية بلغتها فقط، بل أيضاً بطموحاتها وإحساسها وبصدقها وبالتعبير عن الأرض التي نبتنا فيها وإذا لم يكن الأمر كذلك، فإن أية قصيدة أجنبية تترجم إلى العربية تكون عربية..

ولذلك أرى أن الرموز العربية يجب أن تنتشر في شعرنا. يجب أن يتضمن شعرنا رموزاً من تاريخنا وتراثنا القومي والفكري وهذه الرموز تساعد على أن يكون لشعرنا هويته ونكهته الخاصة. لقد ترجم أحد المستشرقين الإسبان قصيدة لي إلى الإسبانية ولكنه ذكر

في تقديمه للقصيدة أن شعر الكمالي غير قابل كثيراً للترجمة لأنه شعر عربي، أي لأن كل إشارة في قصيدته تحمل كتاباً كاملاً.

إنني لا أعتقد أن أحداً في العالم يمكن أن «يقبض» شاعراً لا هوية له. إن علينا أن نأتي إلى العالم بهويتنا، بملامحنا، لا بهوية سوانا أو ملامحه. إن كلمة «الإنسانية» مشتقة من الإنسان لا من البشر ولكل إنسان في رأينا مكوناته الخاصة ومن أجل ذلك نقول بالإنسانية لا بالأممية. أما الذين يتسكعون على أبواب العالم بحثاً عن هوية فلا أحد يحترمهم لا من الأقرباء ولا من الغرباء. يقول الرسول: اليد العليا خير من اليد السفلى، أي أن اليد التي تعطي خير من اليد التي تستجدي.

لقد أحبّ الغربي طاغور لنكهته الشرقية. غزا طاغور العالم ورائحة توابل الهند في شعره وأدبه ومع أنه كان يعرف الإنكليزية جيداً فإن «هنديته» كانت جواز سفره إلى العالم لا «إنكليزيته». ولا يعني كلامي قطع علاقتنا مع العالم بل العكس. يجب أن ننفتح على الثقافات والحضارات الأجنبية ولكن من أجل إنعاش ذاتنا قبل كل شيء.

لقد كنت في برلين مرة أتناول طعام الغداء مع صديق ألماني طلب كلانا لبناً ولكن الألماني مزجه ببعض السكر بينما وضعت عليه بعض الملح. كان حديثنا قبل أن نطلب اللبن حديثاً في السياسة وعندما عالج كل منا اللبن على طريقته، قلت له: تبقى أنت غربي وأنا شرقي. اللبن لبن ولكن لكل واحد منا طريقته الخاصة في تناوله..

إن ما نحلم به في ميدان الشعر هو أن نصل إلى مدرسة عربية في الشعر، إلى شعر عربي حديث ومتقدم. ولا أكتمك أنني ضد التعصب للمذاهب والمدارس الشعرية. المدارس سجون ومقولاتها قيود والإبداع يتجاوز كل هذه الأشياء.

ويبقى الشعر بالنسبة لي وسيلة لا غاية. إن قيمة شعري بالنسبة

لي هي فيها يقدمه للآخرين. وقد يكون السياسي فيّ هو الذي يحرّضني على مثل هذا النظر.

● هناك تجديد في مجال «تفجير» اللغة، وتجديد في الأخذ بمنجزات القصيدة الفرنسية، وتجديد بتحرير القصيدة العربية من كل قيد يعوقها وبخاصة على صعيد الشكل.. أليس كل ذلك تجديداً؟

ـ اعتقد أن هذا التجديد ليس تجديداً ولكنه تخريب. انتقل التجديد من تجديد ورغبة جامحة وصادقة إلى تخريب. إنني لا اعتبر طبعاً أن كل تجديد تخريب. هناك عناصر حقيقية حريصة على التجديد ومخلصة. لكن عندما تضيع المقاييس، بالإضافة إلى سيطرة بعض الناس على الصفحات الأدبية، ينشأ حلف غير مقدس بين الشاعر والناقد، وبموجبه يفرض الاثنان ما يريدان، وأي رأي مختلف يُهاجَم دون أن يسمحوا له حتى بالنشر كي يفهم الآخرون ما يريدون بالضبط. وكما صار القتل عندكم في لبنان على الهوية، صار النقد أيضاً على الهوية..

صحيح أن العراق غيّر في الشكل، لكن بقيت الأحاسيس، بقيت الصورة البلاغية، بقيت اللغة. أنك تشعر إنك تقرأ كلاماً عربياً. كان الخلاف على شكل القصيدة والوحدة العضوية، وحول ما إذا كانت هذه الأوزان خليلية أم لا. إنها ليست خروجاً على أوزان الخليل. كان عندنا «البند» أيضاً وقد ظهر في العراق قبل اربعمائة سنة. نوع من الشعر يسمى «البند» ويعتمد على التفعيلة لا على البحر. وهناك الموشحات الأندلسية التي تطورت إلى أن وصلت إلى تفعيلة واحدة ونصف تفعيلة بحيث إنك عندما تقرأ بعض الموشحات فكأنك تقرأ قصيدة حديثة من حيث التركيب. أذكر قصيدة يذكرها ابن خلدون في «مقدمته» يقول:

ما للموله
من سكره لا يفيق
يا له سكران
من غير خمر
هل تستعاد
أيامنا في الخليج
ولياليـنا . .

تلاحظ أن الجو العام لها يكاد يكون حديثاً. لكن عندما يراد باسم التجديد قطع كل علاقة تراثية، وقطع كل جذور عربية، والإساءة لشعرنا كله، فأنا اعتقد أننا ننتقل من منطقة التجديد إلى عالم التخريب. والآن في الكثير من الشعر، من الجناية أن نسميه شعراً.

في كل مراحل تاريخنا الأدبي العربي منذ الجاهلية كان للشعر العربي مواصفات فنية معينة. جاء العصر الأموي فبرزت مسائل أخرى نتيجة للظروف الجديدة، ظهرت صور جديدة ومواضيع أخرى.

في العصر العباسي صار تجديد آخر. كان أبو تمام قمة التجديد في حينه من حيث استعمال اللغة وقد قيل عنه أنه كسر العمود الشعري لأن استعمالاته كانت مبتكرة. إنما هناك مواصفات محددة وقوانين لكل شعر ولكل مدرسة. لدرجة أننا نستطيع أن نقول إن هذا الشعر يعود إلى العصر الفلاني لا إلى سواه. المتنبي إذا لم أعرف أن هذا البيت له، أقدر أن أقول إنه للمتنبي لأن لغة المتنبي الشعرية وتركيباته معروفة.

كانت كل ظاهرة أدبية تأخذ مداها الزمني إلى أن تتبلور وتتكامل ومن ثم لا بد أن يأتي التجديد الثاني وهكذا. .

نحن اليوم في التجديد شكل آخر: تطلع الفكرة اليوم ثم تطلع

في اليوم التالي فكرة مناقضة لها. لذلك لا تستطيع أن تميز اليوم قصيدة عن قصيدة أخرى. إذا نزعت اسم الشاعر من القصيدة لا تستطيع أن تقول إن هذه القصيدة لفلان. يكاد يكون ما ينشر الآن هو قصيدة كبيرة اشترك فيها عدد من الشعراء. بينما في بداية الشعر الحديث لم يكن الأمر كذلك. كان هناك تمييز. هذا بدر شاكر السياب لا غيره. لما تقرأ قصيدة له دون أن تعرف أن بدر هو قائلها تقول إن هذه القصيدة لبدر لا لسواه، لأنه أصيل. الآن هناك «مجوّفون» لا أصلاء. من الداخل لا شيء، ومن الخارج لا شيء..

وبدأت تظهر عندنا كل يوم مدرسة جديدة ومذهب جديد: قضايا اللفظة وتفجير اللغة والرسم بالكلمات.. لما كانت هذه عند العرب سابقاً كانوا يعتبرونها منتهى التخلف عندما رأوا بعض الشعراء الغربيين يشكلون القصيدة بالحرف، يكتبون مثلاً قصيدة على شكل كمثرى مثلاً أو على شكل طائر، صار الأمر عند جماعتنا إبداعاً في حين أن هذا موجود عندنا في الفترة التي نسميها الفترة المظلمة، فترة الانحطاط.

إنك تجد انبهاراً بكل ما يأتي من الغرب. الأمية سائدة عند غالبية مثقفينا، بدءاً من الأمية التراثية وانتهاءً بالأمية العصرية. إنهم أشخاص لم يتعبوا على ثقافتهم ولذلك يعتبرون كل شيء يأتي من الخارج شيئاً «جديداً» و«طليعياً» فينبهرون به، في حين أنهم لو كانوا حقاً متابعين، لوجدوا أن أكثر الأشياء التي تأتي موجودة عندنا، وقد تجاوزها القوم منذ زمن بعيد..

● هل من أزمة في الشعر العربي الحديث في رأيك؟

إن من جملة مشاكل الأدب العربي اليوم تحوّل الشاعر إلى منظر وهذا خطأ. إما أن يكون المرء شاعراً أو يكون منظراً.. أنا اعتقد أن الشعر، أي شعر، عندما يوضع له هندسة معينة، عندما يوضع

له مخطط سابق كمخطط ورشات البناء، ليس شعراً. . إنه يتحول إلى ورشة، إلى قوالب راكزة تثبت داخلها كلمات.

التقيت مرة أحد الشعراء الأصدقاء فقال لي: والله أبو يعرب أريد أن أكتب قصيدة حول الموضوع الفلاني وأنا الآن «اسوّي» الهيكل. . مـالها. . ضحكت وقلت له: هيدا غير شعر يطلع. . الشعر اللي ما بيه العفوية ليس شعراً. الشعر العربي أشبهه بالدشداشة مال الململ، هَيْ الخفيفة، بـالصيف تهنّي، شفافيـة. . الشعـر ليس مطلوباً منه اداء معادلات رياضية كما يُطلب في المسائل المنطقية. ليس الشاعر معلّقاً سياسياً. ولذلك تأتي الشاعر أحياناً شطحات. قد يكون هذا الشاعر ماركسياً، ولكن تأتيه شطحة جمالية معينة، يمكن أن تُـرَكَّبَ على أنها منـاقضة للمـاركسية. . أحـد الاخـوان الماركسيين نقد مرةً ديواناً لي في صحيفة الحزب الشيوعي العراقي. قال أفكار الكمالي واضحة: شخص إنساني واشتراكي وإلى آخره ولكن هذه الأفكار غير محددة وغير واضحة: فهل هذه الاشتراكية هي الاشتراكية العلمية أو سواها. . قابلتُه، قلت له، هل تريدني أن أقول في الشعر أنني اشتـراكي تابـع للاشتـراكية المـاركسية ـ اللينينية؟ أنا أتكلم عن الاخاء الإنساني، والمسألة لا يمكن أن تحددها لي التحديد الذي تتطلبه. عندها لن يعود الأمر أمر شعر. . هذه يمكن أن تكتبها افتتاحية في مجلة أو جريدة أو بمنشور. لكن كشاعر أنا أتكلم عن المأساة الإنسانية. فأنت عندما تعرف خلفيات هذا الشاعر تستطيع أن تقرر ماذا يقصد. .

لذلك أقول إن الشعر يجب ألا يكون عقلانياً مئة بالمئة. الشعر نتاج عاطفة محكومة بخط عقلاني لكن العقلنة الكاملة تحول الشعر إلى نثر، أنها تفسد الشعر.

هناك ملاحظة أحب أن أقولها تتعلق بالتركيزعندكم على بعض التسميات: الشعر الجنوبي وشعراء الجنوب. أنا عندما يقال شعر

لبناني أو شعر عراقي أو شعر مصري انزعج. هذه المرة شعر جنوبي وغداً شعر شمالي وبعد غد شعر بيروتي.. ألا يكفينا التمزق الموجود؟ نحن الآن ٢٢ دولة فهل يجوز أن تصبح المدارس الشعرية والجماعات الشعرية بعدد المدن العربية؟.

هناك خصوصيات معينة لمناطق، هذا أمر واضح لكن هذه الخصوصية لا تتناقض مع الخط العام، أنها خصوصية إبداعية أكثر مما هي مناقضة.. نجد في لبنان مثلاً الرقة نتيجة جو لبنان وطبيعته وأهله. نجد في العراق قسوة وعنفاً أحياناً. جو العراق في صيفه وشتائه: الحر الشديد في الصيف والبرد الشديد في الشتاء، البداوة الصحراوية، لذلك تجد العنف في شعرنا. لستُ ضد الخصوصيات الاقليمية ولكنها ليست هي الأساس. إنها عوامل مساعدة للإبداع ولكنها ليست عوامل هادمة للخط العريض الذي نؤمن به والذي هو وحدة الأدب العربي ووحدة الشعر العربي..

وأضاف الكمالي قائلاً:

ـ الأزمة ترجع إلى سببين: حالة واقعية وحالة مفترضة. بعض الاخوان يرون أن الشعر في الغرب قد انتهى أو أنه في طريقه إلى أن ينتهي، وأن الرواية بدأت تسيطر لأسباب يفسرها الأوروبيون. يقرأ الاخوان مثل هذه التحليلات ويأتون ليطبقونها علينا.. فنجيبهم: إن مجتمع الأدباء ليس هو الوطن العربي ولا هو الشعب العربي. لما يكون زيد من الناس لا يقرأ لا يعني أن الآخرين لا يقرأون. ونحن لا نستطيع أن نفصل ما نريده ونعتبره أنه الحق الذي لا يقبل الشك نهائياً. نفترض أننا ممثلون للشعب العربي في أحاسيسه.. سألني أحدهم مرة: ألا تعتقد أن انكفاء الشعر العربي هو نتيجة تقدم الرواية؟ ضحكت وقلت له: إن الرواية العربية ما زالت إلى الآن في مراحلها الأولى رغم وجود

روايات وروائيين، لكن الرواية لم تأخذ في مجتمعنا وأدبنا البعد الذي أخذته في أوروبا.

إن الشعر العربي ما زال في أوجه وأنا اعتقد أنه ما دام هنالك عرب يبقى هنالك شعر. ما دام هنالك أحاسيس انسانية، يبقى هنالك شعر. وعندما نفقد كل رابط بتاريخنا وبأرضنا وبمكونات شخصيتنا العربية ونتحول إلى دمى حينئذٍ اعتقد أن الشعر ينتهي وما دام هنالك غناء، فالشعر موجود.

قد لا يكون للشعر سوق في بعض المناطق ولكن لا يعود ذلك إلى عيب كامن في الشعر، بل إلى أسباب أخرى. أتذكر مرة كنا في ليبيا نشارك في مؤتمر أدباء ومهرجان شعر. ذهبنا إلى مهرجان الشعر فلم يكن هناك إلا الشعراء وحدهم. لم يكن هناك مستمع واحد آخر. وكان الشاعر الذي يقرأ قصيدته يغادر القاعة فوراً. وقد حصل أمر طريف. كان أحد الصحافيين حاضراً فقال لآخر شاعر القى شعراً: لا تنسى أن تعطي مفتاح القاعة إلى صاحبك..

في العراق الأمر يختلف. ما زال الشعر عندنا يلعب دوراً رئيسياً وأساسياً في تحريض الجماهير. ما زال الشعر هاماً عند العراقيين. قد يكون الشعب يرفض النماذج الشعرية الهزيلة التي تعرض عليه، وتجد أحياناً أن بعض الشعراء يخاف أن يجابه الجمهور. الجمهور يريد شعراً يفهمه. الشعراء يقولون أحياناً أنهم يخاطبون الجماهير المسحوقة وأنهم يكتبون الشعر منأجل قضايا الجماهير ولكنهم يتكلمون في الواقع لغة أخرى غريبة لا يفهمها الشعب ولا علاقة له بها لا من قريب ولا من بعيد. إنني لا أفهم كيف يمكن لشاعر أن يحرّض جمهوراً بلغة لا يفهمها؟

ثم يقولون لك: نحن نتكلم بلغة المستقبل للأجيال القادمة. ولكن ألا يتناقض هذا مع دعوة التجديد التي يدعون إليها؟ أليس التجديد حالة مستمرة؟ وبأي حق يتكلمون لأناس لم يخلقوا بعد؟

هذا التهويل الكبير والادعاء المفرط ماذا سيعطي؟ أليس للجيل القادم لغته الخاصة وواقعه المغاير؟ أنهم يثورون علينا إذا أردنا أن نفرض أفكاراً تعود للقرن الماضي عليهم، أو ما قبل عشرين سنة، فكيف يحاولون أن يفرضوا ما يقولون على جيل يأتي بعد مئة سنة؟

إنني لا اعتقد أن الشعر العربي في أزمة. إن الأزمة في الشعراء أنفسهم. وأزمة الشعر، أن وجدت، هي أزمة مستمعين، نتيجة عدم وجود شعر يصل إلى هؤلاء. إنها مشكلة الايصال. إن المثقفين أنفسهم لا يفهمون هذا الكلام الذي يقولونه، فكيف يكون حال ابناء الشعب الآخرين؟ الفاظ عربية ولكن تركيبات وصور غريبة غير مفهومة حتى من هؤلاء الشعراء أنفسهم. أحد الشعراء الجدد اسمعني مرة قصيدة له: «هذه الشجرة البتولة على شباك أمي» وكان شاعراً من الريف وريفنا كما تعلم ريف متخلف. «شنو على شباك أمك. أمك كان عندها شباك». ثم ما هي في ريفنا هذه الشجرة «البتولة».. صايرة موضة.. شاعر يقول: الحلّاج.. شاعر يقول: أقول لكم.. الكل صاروا: الحلاج، أقول لكم.. بحر المتدارك: كله بحر المتدارك.. تستطيع أن تجمع عدداً من القصائد وتربطها ببعضها فلا تشعر أن هذه لفلان أو لسواه: كلها نفس الجو ونفس الروحية ونفس اللغة، ليس فيها أية خصوصية.. طبعاً ليس الجميع هكذا. فلدينا شعراء كبار حقاً ولكن كما يقولون في الاقتصاد السياسي: النقود الرديئة تطرد النقود الجيدة.. هذا ما يحصل عندنا مع الأسف الشديد.

إن الأزمة ليست في الشعر العربي الذي نعرفه، وإنما في الشعر الذي يكتبه هؤلاء. والأزمة ليست أزمة انحسار الشعر وعدم اهتمام الناس بالشعر لظروف معينة، وإنما لأن الناس لا ترغب بمثل هذا الشعر. ولذلك اعتقد أن حال الشعر هي حال أي شيء آخر. كانوا يقولون: ليس هناك قراء.. كلا. هناك قراء وعندما يكون

هناك شيء جيد يكون هناك قراء وقراء كثيرون. وأعرف ذلك من تجربتنا في «آفاق عربية». قد تؤثر الأمية وغير الأمية ولكن علينا أن نفهم ما يريد هؤلاء. ولا يعني ما أقوله أن ينـزل الشاعـر الى المستوى العامي بحيث يفهم الناس. ليحاول أن يصعدهم إليه، ولكن على ألاّ يتكلم بلغة فضائية..

● مـا هو الاختـلاف في رأيك بـين الشعراء الشبـاب اليوم وبـين الشعراء الشباب في الأربعينات أو الخمسينات..

ـ اختلفت التربية. لقد تربينا في الكتّاب وكانت المبادىء عندنا ذات قيمة. كان هناك: «من علمني حرفاً ملكني عبداً». كان هناك احترام للأكبر. احترام للأستاذ، للأخ الكبير. الآن هذا الشيء غير موجود، وانعكس ذلك انعكاساً شديداً على الجيل الحاضر.

أنا أذكر أنني عندما كنت أجلس مع بدر شاكر السياب كنت أشعر كأنني في محراب. بدر قال لي كذا. بدر رأيه كذا. كنا نتابع. تُنشر قصيدة فتكون القصيدة حدثاً. تجدنا في المقـاهي جالسـين نناقشها ونحلّلها ونقارنها.. وتثير جدالات لا حد لها. الآن تصدر عشرات المجموعات الشعريـة ولا أحد يسمـع بها أصـلاً. هـم أنفسهم لا يقرأونها.

ثم إن الشاعر كان يقرأ ويتابع. الآن الشاعر لا يعرف اللغة. والشاعر الذي لا يعرف اللغة مثل النجار الذي ليس عنده لا مسمار ولا منشار ولا شيء من عدّة عمله. اللغة بالنسبة للشعر هي الآداة فإذا كانت الآداة غير موجودة فماذا يفعل؟ ولذلك تجد الضعف في اللغة اليوم ضعفاً مأساوياً. ولا تنسى أن الأمة التي لا تحترم لغتها لا يحترمها أحد..

في كـل هذه السلبيـات تجد أن التـأثيـرات كـانت تـأثيـرات «جمـاعتكم» في بيـروت: علينـا أن نحـطم التـراث.. احـرقـوا الزمخشري. حطموا الخليل بن أحمد، وفجّروا اللغة..

الآن لدينا شعراء شباب جيدون. ولكن هؤلاء بدأوا بداية غير صحيحة. كانوا في البدء ضحية تأثيرات بيروت السلبية وصاحبنا لعب دوراً مخرباً في جيل كامل من الشعراء. أدونيس شاعر وشاعر كبير جداً ولكن كفكر وكتنظير أنا مختلف معه اختلافاً تاماً. لقد ساعدت مجلته «مواقف» على إيجاد هذه العدمية والسوداوية التي شاعت بين الشباب: أذكر أنه في أحد أعداد «مواقف» يريد أن يغيّر: علينا أن نحطم كل شيء ولو لم يكن لدينا منذ الآن المثال الذي نطمح إليه. لماذا؟ لكي لا نقع في «القيد» من الآن؟ لا أدري كيف يمكن أن يكون الشيء سيئاً إذا لم يكن هناك مثال حسن تقدمه للناس كبديل؟ إنه كلام جميل وكبير يؤثر على هؤلاء المراهقين وخطورته فيهم لا يمكن تقديرها. إن الرفض شيء جيد. إنه موقف يساري. ولكنك ترفض شيئاً من أجل أن تبني شيئاً. أما أن ترفض للرفض فحينئذٍ تتحول من موقف يساري إلى موقف عدمي أو فوضوي وهذا يخدم بالتالي كل المخططات التي توضع لهذه المنطقة.

إن بعض المثقفين لا يعطون سوى السم في الدسم، باسم التجديد وباسم الرفض وباسم التقدمية وما إلى ذلك. ومن الغريب أن يلتقي التقدمي مع عميل «منظمة حرية الثقافة» في نفس المنطلقات. فكيف يمكن أن تكون ماركسياً ونفس منطلقاتك هي نفس منطلقات جماعة حرية الثقافة التي كانت تصدر «حوار» وسواها؟ عندما كُنا نقول إن «حوار» وجماعتها مخابرات اميركية كانوا يقولون لنا: لا. انتم تشتمون العالم. ثم اعترف الرجل نفسه وأغلق مجلته وقال أنا كنت مضللاً أو مغرراً به.. ولكن أنت الماركسي الذي لا يمكن أن تكون مع الرأسمالي كيف تكون منطلقاتك الفكرية نفس منطلقات الرأسمالي والاستعماري والرجعي؟

مع نزار قباني

● أية أزمة وقع فيها شعرنا الحديث؟

ـ الشعر العربي واقع في أزمة ثقة مع الناس.. فقد رمى نفسه من الطابق التاسع والتسعين للقصيدة القديمة.. ولا يزال عالقاً بين السماء السابعة.. والأرض.

أفلت رجليه عن حافة الشرفة العتيقة.. ولم يجد أي شرفة بديلة يتعلق بها..

كل هذا يجري.. والناس (الذين تحت) يضحكون.. يصفرون.. ويطلقون النكات.. على هذا المجنون الهابط عليهم من كوكب لا يعرفونه.. والذي يتكلم بلسان لا يعرفونه..

إنني لست ضد الجنون والمجانين ولكني ضد القفز من نوافذ التاريخ دون مظلة..

لا أحد يستطيع أن يفرض على الشاعر الإقامة الجبرية في حجرة طولها متر وعرضها متر.. ولا أحد يطلب من الشاعر أن يظل مسجوناً داخل قضبان القصيدة العمودية.. ولا أحد يطلب منه أن يلبس عباءة الفرزدق.. ويتجول بها في شارع الحمراء..

ولكننا نطلب من الشاعر أن يكون متفاهماً معنا على الحد الأدنى المطلوب في فن الشعر.

نطلب منه أن يكون صديقنا، وشريكنا، والناطق الرسمي باسم أفراحنا وأحزاننا..

نطلب منه أن يكون (معقولاً) حين يخاطبنا، كما نحن (معقولون) حين نستمع إليه..

نطلب منه أن يكون (ديموقراطياً) في جلسته، وديموقراطياً في لغته، وديموقراطياً في أسلوبه.. فلا مستقبل لشاعر يمارس الديكتاتورية والإرهاب اللغوي على من يقرأونه..

نطلب من الشاعر الحديث أن يكون (طبيعياً).. لأن النتاج الشعري الذي نقرأه اليوم.. هو ضد الطبيعة، وضد نفسه، وضد النظام الشعري.

أقول (النظام الشعري) لأن أي حركة ليس لها نظامها الخاص ستنتهي لا محالة إلى السقوط .. وليس صحيحاً أن الحركة الشعرية العربية هي ثورة، ووظيفة الثورات هي إلغاء كل الأنظمة..

إن أي ثورة حقيقية تحمل نظامها معها.. وإلا كانت ثورة سائبة.. وفالتة..

والثائر الحقيقي، سواء كان ثائراً سياسياً أو ثائراً شعرياً، لا بد أن يحمل تصوراً لشكل المستقبل.. لأن كل شكلٍ هو نظام.. وبغير هذا النظام تصبح الثورة والقصيدة عملاً من أعمال الفوضى.. والميوعة.. والتسيب..

● ثمة حملة مركزة على شعرك، ما هي في رأيك أسبابها؟ وما هو جوابك عليها؟

ـ الحملات أصبحت جزءاً من جسدي حتى أدمنتها.. وفقدت الإحساس بها. منذ عام ١٩٤٤ وأنا أكتب أشعاري على سطح من النحاس المشتعل.. وأقيم بين أسنان التنين.

عنواني الدائم هو بين أسنان التنين.. ولا عنوان لي سواه..

الأدب الحقيقي هو أدب تصادمي. ولا قيمة لأدب يؤمن على حياته ضد الأخطار.. وينشد السلامة.. ويقتنع بقبض راتبه التقاعدي..

أرنست همينغواي كان يقول إن الكاتب الحقيقي هو الذي يقف على الخط الفاصل بين الحياة والموت.. ولا خيار آخر أمامه.

حين تريد أن تؤسس عالماً جديداً على أنقاض عالم قديم.. فإن كل حجر يصرخ في وجهك.. وكل الأشجار المقتلعة تقف في طريقك.. وكل (الدراويش) يسيرون في تظاهرة ضدك لأنك قطعت رزقهم.. وأحرقت خيامهم..

صدامي مع الدراويش مستمر.. دراويش الأمس انقرضوا.. أما دراويش اليوم فهم يلبسون الملابس التقدمية، ويرفعون كذباً لافتات اليسار. ويستعملون تعابير الحداثة والتجاوز والواقعية الاشتراكية.. وهم عاجزون عن التفاهم مع عامل واحد.. أو مزارع واحد..

هؤلاء الدراويش سينقرضون أيضاً.. لأنهم حركة ضد العقل وضد المدارك وضد طبيعة الأشياء وضد أنفسهم.. إنهم منعزلون تماماً عن العالم الخارجي.. وسابحون في منطقة انعدام الوزن.. ويتكلمون ـ كأهل الكهف ـ لغة لا يفهمها أحد..

ولأنهم محاصرون وفي حالة استلاب كامل ولأن عملتهم الشعرية غير صالحة للتداول، فإنهم يطلقون النار على الشمس.. لأن الشمس هي فضيحتهم..

● هل يضيق صدرك عادة بالنقد؟

ـ الصفعات هي الوجه الآخر للقبلات. وتاريخي الشعري كله قام على لعبة المتناقضات هذه. إنني لا أشعر أنني على قيد الحياة إلا حين تتساقط الحجارة على زجاج نافذتي..

في هذه اللحظة أشعر أن جرعة الشعر التي أعطيتها للناس بدأت تتفاعل مع دورتهم الدموية.. وإن الزلزال الذي كنت أحتفظ به في داخلي.. قد انتقل إليهم..

عندما أنشر قصيدة ولا يرجموني من أجلها.. أشعر أنني مريض وتبدأ حرارتي بالارتفاع...

إن الشتيمة في العالم الثالث لا تعني أنك فشلت.. وإنما تعني أنك تفوقت..

النقد مدرسة.. والشاعر يبقى دائماً تلميذاً لم يتخرج بعد.. وهو بحاجة دائمة إلى المزيد من المعرفة والمزيد من التحصيل. وحين يقنع الشاعر نفسه بأنه أصبح أنسيكلوبيديا الشعر.. فاقرأ السلام عليه وعلى شعره..

أما النقد العربي، أو غالبيته، فهو إفراز قبلي مرتبط بالغريزة والانفعال.. أكثر مما هو مرتبط بالبصر والبصيرة..

النقد بصورة عامة في العالم العربي، مذبحة ككل المذابح السياسية، والطائفية، يستعمل فيها أخطر أنواع الأسلحة.. وأقذر أنواع الأسلحة...

لا أريد أن يتصور أحد أننا مع الثبات. فثبات الأشياء هو موتها. ولا أريد أن يتصور أحد أننا مع وثنية الأشكال، أو وثنية المواقف، أو وثنية اللغة..

ولكننا لسنا مع التسيب، والانفكاك التام عن كل شيء، بحجة التخطي والتجاوز.

إن الحداثة لا تعني أبداً أن نرمي كل ملابسنا في البحر.. ونبقى عراة.. إنما الحداثة أن تكتشف دائماً طريقة جديدة للسباحة في بحار جديدة..

إن اللغة الشعرية هي شركة، للشعب العربي كله أسهم متساوية فيها.. ولا يمكننا أن نفسخ هذه الشركة من طرف واحد.. وإلا أفلست الشركة والشعراء جميعاً..

● ما هي شروط الحداثة في الشعر؟ وهل تعتقد أن الانفتاح على تيارات العصر وحده كاف لخلق الشاعر العظيم. أم أنه لا بد من قتل القديم فهماً قبل كل شيء؟

ـ خطأ كبير أن نتصور أن الحديث لكي يكون حديثاً لا بد له من ارتكاب جريمة قتل.. ضد السابق له زمنياً..

فمثل هذا التصور، سيجعل التاريخ مقبرة.. أو مذبحة.. ولا ينجو منها في النهاية أحد.

إن الحداثة طابور طويل جداً.. يقف فيه الشعراء في أمكنتهم التي يحددها التاريخ. ولا يمكن في هذا الطابور أن (يطحش) أحد على أحد.. أو يأخذ أحد مكان أحد.. لأن التاريخ يراقب الطابور جيداً.. ويعرف مراتب الشعراء جيداً.. ولا يسمح لأحد بالغش والاحتيال.

الشاعر العظيم لا يأتي من العدم.. ولا من المصادفة.. فالمصادفات قد تحدث على طاولة القمار.. ولكنها لا تحدث في الشعر.

وليس الشاعر هو الذي يقرر أنه عظيم.. أو حديث.. أو خطير..

فعظمة الشاعر، أو حداثته، أو خطورته.. يقررها الوجدان العام.. وتحكم فيها محكمة شعبية لا تقبل الرشوة.. ولا الابتزاز.

هذه المحكمة الشعرية الشعبية.. هي وحدها التي تستطيع أن تأخذ الشاعر إلى المجد.. أو تأخذه إلى السجن.

وعلى هذا الأساس.. فإن تسعين بالمئة من شعراء الحداثة سيذهبون إلى السجن.

● ما رأيك بقصيدة النثر وبما يقال عن أن لها جذوراً في التراث العربي القديم؟

ـ قصيدة النثر هي مصطلح جديد لمفهوم قديم. إنها موجودة منذ

أن أدرك الإنسان أن العبارة الواحدة يمكن أن تقال بعشرات الصيغ، ولها عشرات الاحتمالات..

احتمالات النثر لا نهائية.. ومن هذه الاحتمالات قصيدة النثر، التي نجد لها أصولاً في الكتب المقدسة، كما في سورة مريم، وسورة الرحمن، وفي قصار السور القرآنية. كذلك نجدها في نشيد الأنشاد، وفي المزامير.

إنني شخصياً لا أجد قصيدة النثر غريبة عن ميراثنا.. ولا عن ديناميكية اللغة العربية التي تتفجر بملايين الاحتمالات..

وفي هذا العصر المتطرف بليبيراليته، وغضبه، وتطرفه، ومللِه، وتحولاته، تبدو قصيدة النثر وكأنها الجواب المناسب لما يريد العصر أن يقوله..

ومع كل التحولات والخضات والزلازل التي يتعرض لها الفكر العربي في هذه الحقبة.. أتوقع أن تكون قصيدة النثر هي قصيدة المستقبل.. لأنها الأشجع.. والأكثر حرية..

● حديثك عن قصيدة النثر يغري الجميع بطرق أبوابها، ألا تخشى من إعطاء هذه الفتوى على مستقبل الشعر؟

ـ مستقبل الشعر العربي يكون بدخول المغامرة.. لا بالجلوس على أرض القناعة والطمأنينة.

كل عمل عظيم كان في الأساس مغامرة.

النبوءة مغامرة.. والثورة مغامرة.. والحب مغامرة.. واكتشاف أميركا مغامرة.. وكتابة القصيدة هي مغامرة المغامرات. إنني لا أخاف على القصيدة من الخروج في الليل وحدها.. ولكنني أخاف عليها من الجلوس خلف الأبواب المقفلة.. إلى أن تصبح «عانساً».

إنني ضد (سجن القصائد).. كما أنا ضد (سجن النساء).

القصيدة يجب أن تعطى حرية التجول. والمرأة كذلك. الحرية لا تخيف. العبودية هي وحدها التي تخيف.

ثم إن بعض الشعوذات الشعرية التي تظهر من حين إلى آخر.. وبعض المشعوذين الذين يظهرون على الأرض كالطحالب، ليست سبباً كافياً للتشكيك بالحرية.. أو لإعلان الأحكام العرفية.. ومنع الكلام وبصورة مطلقة.

فالأحكام العرفية في الأدب هي دائماً ضارة.

إني لا أسمح لنفسي ولا أستطيع أن ألغي بمرسوم قصيدة النثر.. لأنها بدعة.. أو تقليعة.. أو شكل طارىء وهجين.. لم يعرفه تاريخنا الأدبي.

إن تاريخنا الأدبي لم يعرف المسرح، ومع ذلك لم يقل أحد إن المسرح العربي الذي نشاهد، هو مسرح طارىء وهجين.. وليس له سابقة في تراثنا..

والرسم والنحت اللذان اقترنا دائماً في المخيلة العربية بالحرام والكفر.. لم يعودا اليوم كفراً.. ولا حراماً..

فلماذا نعتبر قصيدة النثر قصيدة خارجة على القانون. قد يكون ثمة اعتراض على تسميتها.. ولكن ماذا تهم التسميات؟؟

المهم أن شكلاً من أشكال الكتابة قد انتشر وصار له كتّابه وقراؤه..

إن الأرض تطلع فصائل من النباتات والأزهار لا أحد يعرف اسماءها، ولا ظروف تكونها، ولا خصائصها العضوية. ومع هذا لا تعترض الأرض عليها.. ولا تحتج.. وإنما تتركها تواجه حياتها وقدرها. فإذا استطاعت الملاءمة مع التربة والمناخ.. بقيت واستحقت حياتها.. وإذا فشلت في التكيف.. ماتت.

إنني لا أستطيع أن أدين قصيدة النثر.. لأن ليس لها ما يشبهها في الأدب العربي.. إن نظرية (التشابه) هذه تجعل الأدب مصنعاً للنسيج.. لا ينتج إلا نوعاً واحداً من القماش..

الإبداع هو الخروج من التشابه. والقصائد العربية لا يمكن أن

تظل إلى أبد الآبدين تسحب على ماكينة الستينسل.. كالبلاغات الحكومية.

إن قصيــدة النـثر.. هي قصيدة رفضت المـرور من آلــة الستينسل..

وأنا أحترمها من أجل ذلك...

ولماذا نحكم على قصيدة النثر من قراءة النماذج الرديئة التي يرسلها المراهقون والعشاق الجدد إلى باب بريد القراء في المجلات الأسبوعية. هذا ليس مقياساً نقدياً عادلاً.

لنعد، إذا أردنا أن نكون منصفين، إلى قصيدة النثر كما كتبها أنسي الحاج ومحمد الماغوط وتوفيق صايغ وجبرا ابـراهيم جبرا، وعنـدئذ سنكتشف أن قصيـدة النثر تضعنـا أمام احتمـالات لا تنتهي.. من الحرية.. وتوفر لنا مئات الخيارات.

ولا أعتقد أن شاعراً ما يضيق بممارسة حريته..

إن نبوءتي عن مستقبل قصيدة النثر، تنسجم مع الطموحات الثورية للإنسان العـربي. فكما بـدأ الإنسان العـربي يتململ من شروطه الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية، فمن الطبيعي أن يتململ من شروطه اللغوية والتعبيرية..

إن الكتابة على البحر الطويل لا تعني أنني مع القومية العربية.. وكتابة القصيدة الحرة لا تعني أنني ضدها. فكم من قصيدة موزونة كانت مؤامرة حقيقية على الوطن، وكم من قصيدة حرة أعادت إلى الوطن اعتباره. إن القومية الحقيقية هي قومية الخلق والإبداع. المبدع هو الـوطني الحقيقي.. والخائن هـو الذي يكتب قصيـدة خنفشارية. ولو كتبها عن فلسطين.. أو عن حرب تشرين..

لذلك يجب التوقف فوراً عن الخلط بين الوطنية.. وبين الكتابة على طريقة الخليل بن أحمد الفراهيـدي.. لأنني يمكن أن أكون

وطنياً دون أن ألبس عباءة النابغة الذبياني. . . ودون أن أرتدي عقال الفرزدق. .

● **والوزن. . والقافية؟**

ـ الوزن والقافية ليسا شرطين حتميين في العمل الشعري. . إنهما موقف اختياري. . من يريد أن يتوقف عندهما فله ذلك. . ومن لا يريد. . فيمكنه أن يواصل رحلته ولن يأخذه أحد إلى السجن.

المهم أن يكون ثمة (تعويض موسيقي) للفراغ الناشىء عن إلغاء الوزن والقافية. فإذا استطاع الشاعر أن يقدم هذا البديل الموسيقي، فسوف نصغي إليه بكل خشوع واحترام.

نحن لسنا متمسكين بالنموذج الموسيقي التاريخي. . ولا بالطرب التاريخي. . ولا بأوركسترا الخليل بن أحمد الفراهيدي. .

الميكروفون في يد الشاعر. .

ولا شروط مسبقة مفروضة على حريته. .

أمنيتنا الوحيدة. . هي أن يغني بطريقة مقنعة. . وأن يتواصل مع جمهوره وعصره. .

● **هل تعتبر أن الشعر للخاصة أم للعامة؟ للنخبة أم للجمهور؟**

ـ الشعر حديقة عامة مفتوحة ليلاً نهاراً للأطفال والنساء والشيوخ والفقراء والبسطاء والدراويش. . وليس (نادياً خاصاً) لا يسمح بدخوله إلا لمن يملكون بطاقة العضوية. . وملابس السهرة. . ويعرفون كيف يلعبون (البريدج).

الشعر لا يتعاطى مع أوناسيس. . وآغا خان. . وروكفلر. . فهؤلاء مصفحون بطبقة معدنية لا يستطيع الشعر أن يخترقها.

الشعر يتعاطى مع الأكثرية التي تعشق، وتبكي، وتجوع، وتحلم، وتثور، وتناضل، وتنتصر، وتنكسر، وتصلي، وتغني، وتسافر كل ليلة بين الرغيف. . والكتاب. .

الشعر.. شعري.. هو لـ ١٥٠ مليون عربي أتوجه إليهم بكل حرف أرسمه. وحين ينقصون واحداً.. أشعر أنني حزين ومتأزم..

● وهل تعتقد حقاً بأن هناك شعراً بدون وزن؟

ـ ليست كل العصافير تعرف النوتة الموسيقية.

والعروض ليس الشرط الأساسي لكتابة الشعر..

إنني أتصور أن سعيد عقل لم يقصد بكلمة (الوزن) نظاماً خاصاً للمكاييل والموازين تعتمده الدولة.. كالرطل.. والكيلو.. والباوند..

ولكنه قصد (حضوراً موسيقياً) للقصيدة.. يميزها عن المقالة الصحافية، أو البحث العلمي، أو المحاضرة الجامعية.

وقد سبق لسعيد، في شعره ونثره، أن هرب من الوزن التاريخي، واخترع (نوتته) الموسيقية..

إن تركيب الجملة عند سعيد عقل ـ حتى عندما يتكلم ـ فيه شيء كثير من التأليف الموسيقي.. وهذا يعني أن في اللغة ذاتها إمكانات نغمية لا تنتهي.

إن البحور الستة عشر التي يسبح فيها الشاعر العربي منذ ألف وخمسمئة سنة.. هي بحور جميلة ورائعة الزرقة.

ولكن هل يخسر الشاعر العربي شيئاً إذا جرب السباحة على شواطىء الريفييرا الفرنسية.. وفلوريدا.. والكوت دازور؟؟

● البعض رأى في ديوانك الأخير (إلى بيروت الأنثى مع حبي) ذروة العاطفة والتفجع على فقد مدينة حبيبة، ورأى البعض الآخر رؤية سياحية و..

متى نظمت قصائد هذه المجموعة، وأين، وكيف؟

ـ لا أحب استعمال كلمة (نظمت) أفضل عليها كلمة (صرخت)..

الكلام في (بيروت الأنثى) لم يكن كلاماً عادياً.. هادئاً.. عاقلاً.. متزناً.. متسلسلاً تسلسلاً منطقياً.. كمعادلة حسابية.. أو كنظرية من نظريات أرسطو..

أرسطو ليس له وجود لا في هذه المجموعة، ولا في أي مجموعة شعرية أخرى كتبتها. إنني لا أتعامل مع هذا الرجل.. ولا أزوره.. ولا يزورني..

الشعر عملية جنون لا أجد ضرورة لتبريرها أو الاعتذار عنها.. إنني أعتذر عادة عما بدر مني من مواقف عاقلة.. أما عن جنوني الشعري.. فلا..

عندما كتبت (بيروت الأنثى).. كان الدخان يخرج من حلقي ومسامات جلدي.. وكان منظري كمنظر قاطرة احترقت في براري سيبيريا.. أو في صحراء الربع الخالي..

تلفُّت إلى خلفي فوجدت العربات كلها محترقة.. العربات التي يجلس فيها البورجوازيون.. والعربات التي يجلس فيها البروليتاريون والشغيلة.. العربات المخصصة للنوم.. والعربات المخصصة للفقر والسل وفقر الدم..

كانت الكارثة شاملة.. وكانت بيروت تموت في كل العربات.. عربات الدرجة الأولى.. وعربات الدرجة الثالثة.. وللمرة الأولى اكتشفت أنه لا طبقية في الموت..

لذلك يضحكني قول بعضهم إن رؤيتي لبيروت كانت (سياحية).. فالسياح ـ كما هو معروف ـ لا يذهبون إلى المدن التي تغطيها الخرائب.. ويسكنها الموت.. وتتجول فيها الأشباح..

إنهم يذهبون إلى هونولولو. وكابري.. وبالما ده ماريوركا.. ولاس فيغاس.. إنهم يهتمون ببرج إيفل.. لا ببرج البراجنة.. ولا ببرج حمود..

ومع هذا فلكل قارىء أن يفسر الكتاب كما يريد.. فالشعر يقرأ

بألف أسلوب وأسلوب.. ويفسر بألف أسلوب وأسلوب.. ومن هنا تأتي أهمية الشعر وعظمته.. فهو باب مفتوح على كل القناعات والاجتهادات.. ومادة للجدل لا تنتهي..

على أن المهم في كتابي (إلى بيروت الأنثى مع حبي) هو مقدمته النثرية. فهي الجسر الرئيسي الذي يحمل الكتاب كله.. وليست القصائد التي تلي المقدمة.. سوى قطع من الديكور تأتي في الدرجة الثانية من الأهمية...

ربما كان صعباً على الشاعر أن يعترف في بعض الأحيان بتفوق نثره على شعره.. ولكنني أسجل هذه الحقيقة وأنا مرتاح الضمير..

● لا يزال شعرك يحظى برواج واهتمام لم يحظ به أي شعر عربي معاصر آخر إنما هل يرضيك أنت تماماً؟

ـ الرضى قبر رخامي جميل. وأنا لا أستريح لسكنى القبور. عندما يرضى الشاعر عن نفسه يسقط في الطمأنينة والنعاس. وإذا كان المجد الشعري عند بعض الشعراء نعاساً واستلقاء على كرسي هزاز.. فإن المجد الشعري عندي هو يقظة.. وتوتر.. ومسيرة على سطح من المعدن المشتعل..

إن قصائدي القديمة هي كملابسي القديمة، لا يمكنني أن أحتفظ بها في خزانتي مدى الحياة.. ولا أن أرتديها مدى الحياة..

إن جسدي بحاجة مستمرة إلى ملابس جديدة.. وكذلك مشاعري..

● هل اطلعت على شعر أدونيس الأخير؟ (مفرد بصيغة الجمع) وما رأيك بمثل هذا الشعر؟

ـ أدونيس مصمم على أن يلعب دور المعلم والمنظر. وأنا أشعر أنه قد تورط في هذا الدور حتى لم يعد قادراً على الاستقالة.. أو على التراجع..

(مفرد بصيغة الجمع) هو (لزوم ما لا يلزم) معاصر. . يحاول فيه أدونيس أن يبقى محتفظاً برتبة (جنرال) في شعر الحداثة. . علماً بأن الجنود لا يفهمونه. . ويبدو أن (الجنرال) أدونيس أصبح مستغرقاً في العلم العسكري النظري. . أكثر من اهتمامه بربح المعركة أو بخسارتها.

قلت لأدونيس في آخر مرة التقيته:

«. . يا أدونيس. . افعل شيئاً من أجل جنودك. . إن خططك وخرائطك الشعرية دوختهم. . إن الجندي يريد أن ينفذ أوامرك. . ولكنه لا يستطيع أن يراك حتى ينفذ. . .».

وضحك الجنرال كعادته. . وقال لي: إن الجنرال العظيم لا يشرح خططه السرية للجنود. . ولا يختلط بالجنود. . ولا يتكلم معهم.

طبعاً أنا لا أتدخل في خطط أدونيس وتكتيكاته. فهو قائد مجتهد وشغيل وذو طموحات بعيدة. .

وهذه الصفات القيادية فيه لا يختلف عليها اثنان.

ولكنني أشعر أنه بقدر ما يقترب من الفكر التنظيري، والتجريدي، والتعليمي، بقدر ما يبتعد عن منطقة الشعر. .

وفي بعض الأحيان أشعر أن أدونيس (يتقصد) خيانة طفولته حتى يظهر بمظهر الراشدين. . أو حتى يحتفظ بثيابه الكهنوتية. .

باختصار إن أدونيس شاعر كبير اختار أن يرحل من أرض الشعر ليقف على أرض الكيمياء. . .

● **هل كتبت مذكراتك؟ . . هل ستكتبها؟ .**

- شعري هو دفتر مذكراتي. .

عندما أراجع هذا الشعر المتناثر على صفحات عشرين كتاباً. . أشعر أن كل أسراري الصغيرة. . وكل (فضائحي) الكبيرة. . موجودة في هذا الشعر. . بحيث إن هواة جمع الأسرار. . أو متابعة

الفضائح لا يمكن أن يجدوا مصدراً موثوقاً يرجعون إليه، أهم من هذا المصدر..

ليس عندي ملفات سرية أحتفظ بها لنفسي.. ولا عندي دفاتر وأرقام تلفونات النساء اللواتي عرفتهن.. فالنساء جميعاً يذبن في شعري كما تذوب الشمس في مياه البحر..

إنني أشبه شعري كثيراً.. ومن أراد أن يعثر علي فليفتش عني في مجموعاتي الشعرية.. فهي عنواني الدائم..

أما إذا كان المقصود من كتابة المذكرات.. هو تسجيل اعترافاتي.. فأنا لا أشعر في الوقت الحاضر بشهية للاعتراف أمام أحد..

فلا المحاكم تعني لي شيئاً..
ولا القضاة يعنون لي كل شيء..

الشعر هو الذي يعني لي كل شيء...

● المرأة العربية اليوم هل تغيرت نظرتك إليها عما كانت قبل ربع قرن؟

- المرأة العربية تغيرت.. وغيرتني معها..
هي صارت أشد ذكاء.. وحبي لها صار أكثر حضارة..
هي خرجت من قارورتها.. وأنا خرجت من بداوتي.
المهم أن أتغير أنا.. أن يتغير الرجل.. فالمرأة هي الوجه الآخر لي..

إذا تعاملت معها كوردة.. أعطتني عطرها..
وإذا تعاملت معها كذبيحة.. سال دمها على ثيابي.
وإذا تعاملت معها كجارية.. سقطت.. وأسقطتني معها..
فليس هناك امرأة حرة.. إلا بوجود الرجل الحر...

مع أحمد عبد المعطي حجازي

● كيف تنظر إلى حاضر الشعر العربي؟ ما الذي يهمك من الشعر؟

- لي رأي في موضوع الثقافة العربية الآن، قد يكون ناقصاً، بحاجة إلى تعميق، ولكنه صحيح. هناك في رأيي ثقافتان: ثقافة ما قبل سنة ١٩٦٧ وثقافة ما بعد سنة ١٩٦٧.

لم تكن الهزيمة التي منينا بها سنة ١٩٦٧ مجرد هزيمة عسكرية، بل أكثر من ذلك. ولكن من المؤسف أن بعض مثقفينا قد اتخذوا من هذه الهزيمة دليلاً على عقم العقل العربي وعقم التراث العربي ورداءته وضحالته، وأخذوا يبشرون بقوة بما كانوا يخجلون به سابقاً أو بما كانوا يتهمون به اتهامات شديدة، وهو الاغتراب والهجرة إلى أحضان الغير، والاستعداد لقبول الموضة، والخفة في التعامل مع كل شيء، سواء في التعامل مع أشيائنا أو مع أشياء الآخرين.

أنا لست إطلاقاً ضد أية تجربة، أياً كانت. بالعكس أنا مع كل التجارب، كنت دائماً كذلك وأنا اليوم أكثر استعداداً للانفتاح على أية تجربة مني في أية مرحلة سابقة. لقد كنت أرى أن على الشعر العربي ألا يفرط في قيمة الوزن، على أي طريقة. كما كنت أرى أن بعض المحاولات التي يكتبها بعض الشعراء معتمدين فيها أسلوب قصيدة النثر محاولات ربما أدت إلى خدمة القصيدة العربية من حيث

إثارة الحيوية فيها. إن الجديد والمبدع والطليعي، إذا كان فعلاً جديداً ومبدعاً وطليعياً، يؤدي إلى تحريك إمكانيات التقاليد ودفعها إلى الدفاع عن نفسها، فتقدم نفسها في أفضل شكل تستطيعه. أي أن شعراً عربياً جديداً جيداً يؤدي بلا شك إلى شعر عربي تقليدي جيد.

إلا أن من المؤسف أن هذا لم يحدث مع متوسلي أسلوب قصيدة النثر. فقصيدة النثر العربية لم يكن فيها من الإبداع أو الطليعية أدنى نصيب، وكانت في واقع الأمر مجرد تقليد آخر. إن بعض الذين يحاولون هم قلة، وهناك آلاف من المقلدين.

ومن المؤسف أيضاً أننا نعيش في مرحلة خطيرة جداً فيما يتعلق بالنقد. لا يوجد نقد عربي الآن، تقريباً. تفتح الصفحات الثقافية العربية فتجد حريق البنيوية يعلو ويلتهم هذه الصفحات. لماذا نصاب بالخفة عندما نرى شيئاً جديداً عند الأجانب فننصرف إليه بكليتنا، وننصرف عما كنا نعتقده سابقاً؟ في أوروبا هناك نقاد ينهجون نهج البنيوية ويطبقون هذا المنهج على الأدب، وهناك نقاد ما زالوا يسيرون على مناهجهم السابقة. هؤلاء يحترمون أنفسهم لأنهم يرون أنك تستطيع أن تخدم بهذه الطريق وتستطيع أن تخدم أيضاً بطرق أخرى وأن تخدم بأسلوب تجيده وتحسنه، أفضل بكثير من أن تخدم بأسلوب لا تحسنه ولا تجيده.

في بلادنا العربية نقاد لم يقرأوا من البنيوية إلا تلخيصات قليلة أو صفحات محدودة، لم يفهموا منها إلا الجداول والرموز والموضوعات والتحليل اللغوي. إنهم يكتبون بسذاجة وغموض شديد لأنهم هم أنفسهم لا يفهمون ما يمارسونه ولذلك لا يستطيعون أن يفهموا القراء.

في الوقت الحاضر لغة النقد عندنا نفسها بحاجة إلى شرح. هذا كله يؤدي إلى تعميق الإحساس بالنقص والعجز وعدم الفهم وعدم التواصل وعدم جدوى اللغة لأن اللغة لم تعد تقول شيئاً.

إن ما يهمني في الشعر هو الخطاب الشعري الجيد، هو جودة الشعر قبل أي شيء آخر. وفي أي مهرجان للشعر يجب أن يختار الشعراء على أساس جودة الخطاب الأدبي، لا على أساس جودة الخطاب السياسي لأنه يمكن أن تكون القصيدة جيدة من ناحية مضمونها السياسي، كأن تكون مع فلسطين وضد الصهيونية. ورديئة جداً من حيث مضمونها الأدبي أو الفني، وعندئذ يجب استبعادها فوراً لأنها تسيء أول ما تسيء إلى القضية الوطنية نفسها.

● **وعاد أحمد عبد المعطي حجازي يشرح فكره حول الثقافة العربية ما قبل سنة ١٩٦٧، والثقافة العربية ما بعدها:**

ـ التمايز الرئيسي بين ثقافة عهد عبد الناصر وثقافة العهد الذي بعده، هي ثقافة ما قبل عام ١٩٦٧، وما بعد عام ١٩٦٧. أنا بصراحة لا أجد أفضل من هذا الحد لقياس الثقافة العربية. ثقافة الصحة والفتوة والمد، ثقافة الرغبة بالتواصل والثقة بالنفس، هي التي كانت تدفع الشاعر إلى أن يستحدث قصيدة جديدة أو شكلاً جديداً. لم يكن ضرورياً أن يكتب الشاعر كلاماً مع الوحدة العربية، أو يدافع عن فلسطين. كان مجرد استحداث شكل جديد، أصيل، تعبيراً سياسياً عن مرحلة مد قومي ووطني.

بعد ١٩٦٧، تمر الثقافة العربية بمرحلة جزر. طبعاً كل هذا في معظمه لا على الإطلاق. إذ إن هناك ظواهر رديئة قبل ١٩٦٧، وهناك ظواهر جيدة جداً بعد ١٩٦٧. ولكن الصفة الغالبة على الثقافة فيما قبل الهزيمة وفيما بعدها هي ما قلت آنفاً.

إن ثقافة ما بعد ١٩٦٧ هي ثقافة العجز والإحساس بالعزلة، وعدم التواصل، والغرق في الألعاب الشكلية المغلقة، وأيضاً مسخ الوجوه كلها، إذ تكاد لا توجد ملامح خاصة، وهجوم الوجوه

المستعارة. تنظر فترى الآن كثيراً من الشعراء يستعيرون وجوههم، أي يتبادلونها. إنك الآن تستطيع أن تحصي مفردات القصيدة العربية وتجدها مكررة عند ٩٥ بالمئة من الشعراء الذين يكتبون الآن.

تستطيع أن تقول الآن وأنت مطمئن تماماً إن تسعين بالمئة من الشعر العربي خلال العشر سنوات التي مضت، تكتب على بحر واحد هو بحر المتدارك.

تستطيع أن تقول إن تسعين بالمئة من الشعر العربي الذي يكتب الآن يتبع التدوير بينما التدوير هو تكنيك ينبغي أن يستخدم أحياناً، وينبغي أن يستخدم غيره، لأن الشعر العربي مليء بالإمكانيات والفنون. كيف يمكنك أن تسخر هذا الفن، أو هذه الطريقة أو هذه الإمكانية، في هذه القصيدة، هذا هو المهم.

على هذا الأساس أقول إن هذا هو التمايز. طبعاً هناك تمايزات إقليمية. هناك شاعر مصري وهناك شاعر سوري. هناك بيئة مصرية تقدم إيحاءات، حتى بالنسبة للغة. عند الشعراء المصريين تقاليد معينة في اللغة متميزة قليلاً، ولكن ضمن تقاليد الشعر العربي ككل، وكذلك الأمر بالنسبة للشعر في العراق، وفلسطين، والسودان والمغرب إلى آخره..

هناك تعددية ولكن ضمن الوحدة..

عندما كان الشاعر في مصر قبل عام ١٩٦٧ يلقي قصيدته كان يجد جمهوراً. كان هناك تواصل. لماذا كان يجد هذا الجمهور؟ كان هناك إحساس صحي عام يشمل الشعر كما يشمل الجمهور. وهذا الإحساس كان يفرض على الشاعر لغة قادرة على التواصل..

إن الهزيمة هي التي هزت ضمير الأمة العربية وعملت ظواهر جيدة، وظواهر رديئة. بمعنى أن شاعر المقاومة الفلسطينية هو أثر

من آثار هذه الخضة التي حصلت. ثم غلبت التيارات التي لها طابع لا شكلي، بل عدمي ومعاد للعقل.

● **وعاد أحمد عبد المعطي حجازي ليقول رأيه، بتركيز، في الشعر العربي الآن:**

ـ إن القصيدة العربية الحديثة قصيدة بلا منطق وأدواتها وعناصرها ومفرداتها الفنية ليست نتيجة اختيار أو بحث بل أدوات وعناصر ومفرادات مفروضة فرضاً على الشاعر. على أن هذه القصيدة بالرغم من كل ما نأخذه عليها ما زالت مليئة بالإمكانيات ولكن المفقود الكبير هو عقل هذا الشعر أي النقد. ولذلك لا بد من إحياء النقد حتى نجد مخرجاً للمأزق الذي وقعت فيه القصيدة الحديثة.

● **وانتقل الحوار مع أحمد عبد المعطي حجازي إلى موضوع آخر يتصل بالشعر، هو موضوع صديقه ورفيق حياته الشاعر صلاح عبد الصبور، فروى حجازي كيف مات صلاح على يده في تلك الليلة القاسية:**

ـ صلاح عبد الصبور هو رفيقي. رفيق كفاح مشترك قمنا به معاً في مصر وفي إطار الوطن العربي من أجل تثبيت دعائم القصيدة الحديثة والدفاع عنها ضد الهجمات الشرسة التي كان يوجهها لنا الشعراء والمثقفون المحافظون والتقليديون.

وقد ترافقنا معاً ليس فقط كشعراء ولكن أيضاً كصحفيين في إطار العمل فاشتغلنا في العام نفسه في مجلة روز اليوسف في عام ١٩٥٦ وظللنا نعمل إلى أواسط الستينات معاً عندما انتقل هو للعمل بعد ذلك في وزارة الثقافة وظلت علاقتنا كأفضل ما تكون.

ومن غرائب مفاجآت القدر، أن ينتظر صلاح عبد الصبور هذه الأعوام كلها حتى آتي أنا إلى مصر فيأتي هو لكي يرحب بي ويهنئني

بالعودة ولكي يشاركني احتفالي بعيد ميلاد ابنتي ويموت في نفس الليلة على يدي. لقد كانت فاجعة كبرى لي وقد تـأثرت بهـذه الفجيعة كما لم يتأثر بها إنسان. طبعاً أطفاله وزوجته وأصـدقاؤه تأثروا مثلي بالفاجعة، ولكن أنا، الظروف التي حدثت فيها هذه المأساة ربما زادت من إحساسي بها أكثر من أي إنسان آخر.

كان صلاح في منزلي مع بعض الأصدقاء ومنهم الشاعر أمل دنقل والناقد جابر عصفور والرسام بهجت عثمان. حدثت السهرة كما تحدث سهرة عيد الميلاد باستمرار. احتفال وغناء ورقص وبعد ذلك حدثت ملاحظات قالها بهجت عثمان لصلاح بلهجة قاسية. لو جاءت هذه الملاحظات في ظروف عادية لما أدت إلى ما أدت إليه. كان صلاح متعباً، ويبدو أنه كان يواجه بمثل هذه الانتقادات الظالمة حيناً، الواقعة في غير محلها، أو الصحيحة حينـاً آخر أو الممكنة لأنه جل من لا يخطىء. صلاح عبد الصبور له أخطاء كما أن لي أخطاء، كما أن كل بشر له أخطاء. وأنا شخصياً عاتبته على ما كنت أعتقد أنه وقع فيه من أخطاء. ولكن هناك فرق بين أن تتحدث إلى إنسان تحترمه وتقدره وتعتقد أن الأمر لا يستحق منك مثل هذه المخاطبة، وبين أن تتهمه. أنا لم أكن أتهم صلاح عبد الصبور. كان صلاح يعمل في الحكومة موظفاً وليس عليه بأس من ذلك إطلاقاً. فليس مطلوباً لكي تكون رجلاً وطنياً أن تستقيل من وظائف الدولة. أنت لست وزيراً. لم يكن صلاح وزيراً، كان في وظيفة إدارية، وكان يعمل فيها منذ زمن بعيد وكان لا مفر له من البقاء وإلا يموت من الجوع.

ظن بعض الناس أن موقفه في معرض الكتاب الدولي كان موقفاً سيئاً وهذا غير صحيح. ومن المؤسف أن لجان المقاطعة العربية وضعت اسمه بين المقاطعين بتهمة التعامل مع الإسرائيليين وهذا افتراء لأن صلاح عبد الصبور حاول أن يضع العراقيل كلها في

وجه اشتراك الإسرائيليين في المعرض ولكنه لم يستطع لأنه ليس وزيراً للثقافة ولا رئيساً للجمهورية، هو مجرد موظف. وأكثر من هذا لقد فتح باب مكتبه للمثقفين المصريين الذين تظاهروا ضد اشتراك الإسرائيليين والذين رفعوا العلم الفلسطيني ووزعوا المنشورات مما أدى إلى أن يفتش البوليس حقيبة صلاح ويقتحم مكتبه وكان رد فعله محاولته أن يستقيل. ومن المدهش أن هذه المواقف التي كان ينبغي أن تؤدي بمثل هذه اللجان إلى تحية صلاح عبد الصبور وصلت مشوهة إليها فوضعت اسمه ضمن المقاطعين وقد وجه هذا له طعنة في الصميم ولا أشك في أن هذا التصرف كان ضمن الأسباب التي أدت إلى هذه الوفاة المفاجئة التي أحسست أنها قريبة من الانتحار.

لقد توفي بأزمة قلبية. هو قال للطبيب أمامي إنها تأتيه لأول مرة ولكن حقيقة الأمر أن هذه الأزمة وقعت قبل ذلك مرتين.

وقعت هذه المحاورة الحادة بينه وبين بهجت عثمان. اقترحت أنا وأمل دنقل على بهجت عثمان أن يخرج فخرج فعلاً وأنا محرج فعلاً لأني صاحب البيت. بعد أن خرج، صلاح أحس بأنه متعب وطلب أن نخرج لكي يشم الهواء المنعش ولكن إحساسه بالتعب زاد فحملناه بالسيارة إلى المستشفى القريب جداً من بيتي ولكن في المستشفى توفي على يدي بعد خمس دقائق تقريباً من وصولنا.

وهذا الموضوع كان من ضمن المواضيع التي ناقشني فيها الرئيس أنور السادات عندما قابلته بناء على طلبه.

لما ذهبت إلى مصر قاطعت الصحف المصرية نبأ وصولي فلم تنشر هذا الخبر إلا مجلة واحدة هي مجلة «المصور». ثم انتهزت عدة صحف أو عدة أقلام قذرة فرصة وفاة صلاح عبد الصبور لكي تتهمني بأني أنا جئت إلى مصر لكي أحاكم صلاح عبد الصبور

سياسياً. فأرادت أن تحرض النظام ضدي واتهمتني بتهم أخرى شتى.

ثم أخرج من مصر فتواجهني تهمة أخرى بأني أنا متواطىء وأنني عملت تسوية مع النظام، مثقف نظيف لا يستطيع أن يجد الحماية أو الأمان لا هنا ولا هناك، وهو متهم من هنا ومن هناك. ومتهم لماذا؟ إن المجرمين الحقيقيين يدارون جرائمهم باتهام الآخرين. فبدلاً من أن نسألهم نحن جرائمهم، يسألوننا نحن. بدلاً من أن نقول لهم: ماذا تقولون في هذه الصحف، من تخدمون؟ بدلاً من أن نسألهم ذلك، هم يسألوننا.

أنا كاتب اشتغلت في الصحافة المصرية في أوج ازدهارها وأحسن دورها وهي دار روز اليوسف من سنة ١٩٥٥ إلى أن خرجت من مصر عام ١٩٧٤، أي عشرين عاماً متواصلة. فعندي كل إمكانيات الكاتب الصحفي. ولكن منذ أن خرجت من مصر، وأنا لا أكاد أكتب في الصحافة. لماذا؟ لأنني أحب بصراحة أن أتفرغ لشعري وأن لا أضيع في العمل الصحفي، ولأنك لا تستطيع أن تضمن مع من تكتب، وفي أي مكان تكتب.. فأردت أن أبتعد. ومن المؤسف أن الذين ينبغي أن نسألهم نحن كما ذكرت وأن نفهم ماذا يريدون، هم الذين يسألون، ويسرقون الشعارات التي نحن رفعناها وضحينا من أجلها لأن هذه الشعارات رائجة الآن عند القادرين على الدفع.

● كيف ينظر الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي إلى أعمال «الشاعر» صلاح عبد الصبور الشعرية؟ ما هو رأيه الصريح الكامل بصلاح عبد الصبور شاعراً؟

ـ صلاح عبد الصبور شاعر رائد بكل معنى الكلمة لأنه استطاع حقاً أن يساهم مساهمة كبرى في تطوير الشعر العربي. فقصيدة

صلاح عبد الصبور من حيث لغته الشعرية قصيدة جديدة جديدة حقاً سواء فيما يتصل بتركيباته أو صوره أو طريقته في بناء القصيدة أو موضوعاته. وصلاح عبد الصبور استطاع أن ينشىء هذه اللغة الجديدة مستخدماً في ذلك كل وسائله وإمكاناته الثقافية.

واستخدم صلاح التراث القديم، وتراث الشعر الشعبي المصري واستخدم كذلك حتى تراث الصوفيين، وتراث الكتب المقدسة، وبالتحديد لغة التوراة والإنجيل، إلى جانب استفادته من ثقافته الإنكليزية.

لقد استطاع صلاح عبد الصبور أن يكتب شعراً عصرياً. عصرياً لا لأنه كتبه سنة ١٩٧٩ أو سنة ١٩٨٠ ولكن لأنه استطاع أن يقدم فيه دلالته العصرية. لم يكتب عن أشياء العصر أو أحداث العصر، وإنما استطاع أن يعكس روح العصر.

صلاح عبد الصبور إذن شاعر كبير، مثقف مهم، خسرناه من هذه الناحية وأنا شخصياً خسرته بالإضافة إلى هذه الناحية صديقاً عزيزاً جداً عليَّ لا أتصور أنني قادر على تعويض خسارتي فيه أبداً.

● وانتهى الحوار مع أحمد عبد المعطي حجازي عن دور مصر ومقاطعتها من قبل العرب:

ـ مقاطعة مصر ككل أنا في رأيي مؤامرة. ترفع شعاراً صحيحاً لتضرب قيمة عظيمة. إن رفعنا لشعار مقاومة الاستسلام والاصرار على تحقيق أهدافنا كاملة شعارات صحيحة ولكن أن يغطي هذا ضربنا للمعارضة المصرية وللثقافة المصرية، هذا في رأيي جريمة، ومن هذا الباب الهجوم علي أنا. فالذي يريد حقاً للثقافة العربية التقدمية في مصر، وللتيارات الوطنية في مصر أن تشتد وأن تنجح ينبغي عليه باستمرار أن يحترم هذه الظواهر في داخل مصر. وينبغي أن ننظر باستمرار إلى أن المثقفين المصريين، هم في أغلبيتهم

الساحقة داخل مصر، وأن الثقافة المصرية الحقيقية هي في مصر وليس خارجها. صحيح أنك تجد هنا أو هناك معارضين أو مثقفين مصريين شرفاء ولكن قيمة هؤلاء مرتبطة في النهاية بما عملوه وبما كتبوه في مصر، ثم لا تنس أنهم جميعاً أفراد بينما حجم الثقافة المصرية الأساسي هو في داخل مصر. ومن الظلم للمثقفين المصريين أن نعتبر أن موقف توفيق الحكيم أو لويس عوض أو حسين فوزي السياسي هو موقفهم، هؤلاء بقايا جيل كان يريد أن يربط مصر بالغرب وأن ينزع منها عروبتها.

مع صلاح عبد الصبور

جرى هذا الحوار مع الشاعر صلاح عبد الصبور «بالمراسلة» عبر صديق مشترك هو المهندس ابراهيم المعلم. كانت الأنباء قد حملت من القاهرة خبراً يتعلق بترشيح بعض الجهات في مصر لصلاح أميراً للشعراء. وقد أحببت انطلاقاً من هذا الخبر معرفة رأيه فيه وفي شؤون أدبية وشعرية شتى. وبعد أيام معدودة من وصول أجوبته إلي من القاهرة مات صلاح عبد الصبور وكان الحوار التالي حواره الأخير.

● **ما هي حكاية «إمارة الشعر» بدون زيادة وبدون نقصان؟**

ـ هل تصدق أنني أخطو خطوة واحدة في مثل هذه المظاهر الاحتفالية؟ لقد عزفت طيلة حياتي عن هذه المظاهر التي أعدها عيباً رئيسياً من عيوب مجتمعنا الكثير الأقوال القليل الأعمال.

كنت عائداً من رحلة صيد خارج مصر استمرت شهراً ونصف، حين استقبلتني زوجتي بهذه الحكاية، وهي أن شاباً قارئاً محباً، هو في الوقت ذاته رئيس جمعية خريجي كلية الاقتصاد، قد طاف بالصحف ونشر شيئاً بهذا المعنى... فهو يدعو إلى اختياري لا «أميراً».. بل «عميداً» للشعراء العرب المعاصرين. وإن الصحف قد حفلت ببيانه، ونشرته.

ولقيت هذا الشاب المحب الذي لم أكن أعرفه، ورجوته أن

ينفض أيديه من هذا الأمر، وعرضت عليه بديلاً لحماسته، فقد كان يجب أن أجامله بمواجهة حماسته بأسلوب غير أسلوبي المتحفظ عادة في مثل هذه الأمور، فلقد نصحته أن ينظموا ندوة نقدية لدراسة الشعر العربي الحديث. . . لا شعري بالذات، فإذا وردت سيرة شعري فيها نعمت ووصلني حقي.

وأنا كما يعلم اصدقائي عزوف عن المظاهر الاحتفالية. بل أعدها عيباً رئيسياً من عيوب مجتمعنا الكثير الأقوال القليل الأعمال.

وأظن أن هذه الحكاية قد خمدت الآن، ولم يبق منها إلا ظلالها، ثم بعض الغصة في القلب لأن ما فتحت علي من باب الهذر الذي نشر في بعض الصحف أزعجني، ولكني رجل سريع النسيان، ولقد لقيت من التكريم من مواطني كما قلت من قبل ما يثقل كاهلي ولا أستطيع الوفاء بشكره. ويكفي أنني أجد لي صديقاً قارئاً في كل أرض عربية أضع فيها رحالي. وهذا الصديق ـ مهما يكن مكانه ـ يحبني لا لأنني أدهشته أو بهرته بتفاصحي وسفسطتي، بل لأني أنرت فكره واثريت حساسيته.

وأضاف صلاح عبد الصبور:

ـ حياتي الآن نثر بعد أن كانت شعراً، لقد استهلكني نثر الحياة اليومية واستهلك أوقاتي، ولكني عائد قريباً إلى الشعر.

هناك حساسية جديدة في حياتنا العربية لم يعبر عنها أحد من الشعراء بعد. هذه الحساسية ولدت في اواخر السبعينات وأوائل الثمانينات ونحن نلمسها في حالة كراهية الذات التي تتملكنا الآن بعد أن تعدينا مرحلة نقد الذات. ويجب التعبير عن هذه الحالة الجديدة.

وتبدو نظرة صلاح عبد الصبور إلى ما يشيع في الشعر العربي الآن من سلبيات، نفس نظرة زملائه الشعراء المشارقة الذين بنوا

حركة الشعر العربي الحديث. وحديثه في ذلك لا يختلف عن حديث أي شاعر حديث وأصيل.

إنه يعتبر أن الإساءة نحو الشعر العربي الحديث قد الحقها به تياران... وكان صريحاً في ابداء رأيه بزملائه الشعراء إلى آخر ما هنالك من شؤون وشجون.

● قبل سنوات أصدرت كتاباً بعنوان «حياتي في الشعر»، فما هو نصيب الشعر في حياتك حالياً؟

ـ كانت حياتي منذ سنوات مضت شعراً يتخلله النثر، وأصبحت الآن نثراً يتخلله الشعر، فقد داهمني نثر الحياة اليومية واستهلك أوقاتي. ولكني أزمع في القريب العاجل أن أخلع عني أردية الأزمان النثرية، وأخرج درويشاً معتمراً في طريق الشعر.

أما فكري، فما زال كما هو، لقد ازددت اقتناعاً بما كنت مقتنعاً به، وتبصراً بما كنت اتخيله. وما زال دور الشعر عندي كما كان، ونظرتي للشعر كما اسلفت القول منذ بضعة عشر عاماً.

كنت أريد بكلمتي الشعرية أن تكون سهماً في احشاء القساة الجارحين وأن تصنع في القلب فرحاً أو نغمة، وما زال هذا غايتي من الشعر.

وكنت أرى الشاعر معبراً بالصورة التي هي أوضح وأكثر دلالة من التقرير، ينزه نفسه وقلمه عن البهلوانيات التي هي خيانة للفن، وعن التبريرات التي هي خيانة للروح والعقل. وما زلت زاهداً في البهلوانيات والتفاصح والغموض المدهش الذي يزعمونه لأنفسهم، فذلك الغموض المدهش طريق سهل وباب واسع، أما الباب الضيق فهو أن يقول الإنسان كلمته بكل ثرائها الذي يستمد من صدقها ونصاعتها وجمالها الموسيقي والفني.

● لماذا تكتب الشعر؟

ـ أنظم الشعر في خلوتي، الوحدة شرط وجود العمل الفني، والوحدة هنا لا تعني الانعزال، وإنْ كان الانعزال عندي أحد شروطها... بل الوحدة هي أن أكون وحيداً مع «الواحد»، والواحد هنا هو الشعر...

يأتي إلي المطلع... يقول فاليري.. «إن الآلهة تجود علينا بالمطلع، وعلينا أن نكمل باقي القصيدة»... والمطلع يفتح الباب إلى عالم الذكريات والرؤى والتجارب التي يستمد منها الشاعر صوره...

أما لماذا أكتب الشعر.. فذلك سؤال محير..

على المستوى الشخصي أكتب الشعر لكي اتطهر... فالتطهير ليس وقفاً على المتلقي، ولكنه للفنان أيضاً.

أما القارىء، فإنني أريد أن أنبهه إلى سخافة هذا العالم إذا لم نجد له معنى، وإلى عمائه إذا لم نستطع أن ننظمه، وإلى قبحه إذا لم نكتشف ما في باطنه من جمال.

● ما هو الجديد الشعري عندكم؟

ـ دعني أقل كما يقول أمثالي: إن أعظم ما كتبته من شعر لم يكتب بعد، ولكني لا أقولها هذه المرة تحذلقاً أو ايثاراً للإجابة السهلة، بل أقولها صادقاً، ذلك لأن هناك حساسية جديدة ولدت في أواخر السبعينات وأوائل الثمانينات، ولم يعبر عنها بعد. وأرجو أن أستطيع التعبير عنها.

هذه الحساسية في مجتمعنا العربي نلمسها في حالة «كراهية الذات» التي تتملكنا، بعد أن تعدينا مرحلة «نقد الذات» في الستينات، وهي ما عبرت عنها في شعري ومسرحي.

● بمن تأثرت من الشعراء العرب المعاصرين؟

ـ لقد تأثرت وأثرت بما يكفي لكي يبرر وجودي في زمني. ولا أريد هنا أن أقول بمن تأثرت أو في من أثرت، فذلك بحث طويل، ولا زلت قابلاً للتأثر. ولكني في فترة تكويني الأولى أحببت جبران خليل جبران كثيراً، وفتنت بمحمود حسن اسماعيل، وقرأت إيليا أبو ماضي وميخائيل نعيمة بتقدير وافر. وفي عام ١٩٤٩ كان ديوان نازك الملائكة الأول بمقدمته الجليلة هو الذي الهم اقتناعي بالمغامرة الشكلية.

وأبدى صلاح عبد الصبور رأيه ببعض الشعراء المعاصرين:

عن أحمد عبد المعطي حجازي قال:

صوت فريد، استطاع أن يمزج الجهارة بالفن، والغنائية بالتركيب الشعري المكثف، والبلاغة القديمة بالمعاصرة.

وعن أمل دنقل: قلت عن أمل دنقل منذ سنوات بعيدة، أنه شاعر السنوات المقبلة، وقد صح حدسي، فغدا الآن من أبرز الأصوات وأكثرها جاذبية.

وعن نزار قباني: كففت عن قراءته منذ ابتعد عن عالمه الأثير. . . أظن أن صياغة نزار قباني كانت أحلى صياغة عربية معاصرة، فهو ابن مدرسة الأناقة الشامية منذ القرن الرابع الهجري، وقد نمى تقاليدها باقترابه من المدرسة اللبنانية المتأنقة التي مثلها سعيد عقل وأمين نخلة.

ولكني الآن لا أدري أهو حريص على أن يقول لكل قوم ما يعنيهم، أو في كل حال ما يليق بها. . . أم ماذا؟.

وعن أدونيس: لكي أقول رأيي فيه لا بد أن أفهمه أو أحسه أولاً، وأنا من كل دواوين صديقنا أدونيس لم أفهم إلا قصيدة أو قصيدتين، وأحسد من يفهمون. . .

وعن السياب:

ـ بلغ السياب قمة لا يطاوله فيها أحد في دواوينه الأخيرة، حين امتزج عذابه وشعره. فهل إبداع السياب العظيم يكفي عزاء لنا عن موته الباكر.

وعن خليل حاوي: صوت نقي وعميق ومقتدر.

● **في المشرق العربي وفي كل مكان حديث عن «أزمة» في الشعر الحديث. فما وجه هذه الأزمة عندكم؟**

ـ لقد انحدر بالشعر العربي الحديث تياران:

التيار الأول هو تيار البهلوانية والشعبذة الفنية تحت ستار من دخان كثيف يستعير مصطلحات تفرقع كقشرة الجوز ولكنها إذا أمعنت فيها النظر، خالية من المفهوم والمضمون. ذلك هو تيار التغامض أو ادعاء التفلسف والتعمق، ولا بد أن ينحسر هذا التيار الغريب كما انحسر تيار ادعاء الثقافة بتعليق اسماء أبطال الأساطير والسير بدبوس على واجهة القصيدة. حين كانت القصيدة تزدحم باسماء أوليس وسيزيف والسندباد وغيرها، حتى أدرك الشعراء أخيراً أن الأسطورة والسيرة الشعبية يمكن تلخيصها إلى «مغزى» أو «موتيف» وأن استعمال هذا المغزى هو الذي يضمن نقل الصورة من الوجدان الفردي إلى الوجدان الجمعي دون حاجة إلى استعراض الظهيرة الثقافية للشاعر.

والآن يمتلىء الجو الأدبي بألفاظ، مثل كيمياء اللفظ، وتفجير اللغة، وما إلى ذلك. وهذا في رأيي لون من العبث بالقيمة الحقيقية للشعر، وهي أنه فن مكاشفة.

والتيار الثاني: هو تصور بعض الشعراء أن الشعر هو خبز يومي، وأنه يجب أن يكون ساخناً وملائماً للذوق العام في يوم استعماله مثل رغيف الخبز، فإذا مضى عليه يوم أو بعض يوم، أو عام أو بعض عام تحول إلى قرص بارد من التراب.

وهكذا يتذبذب شعرنا الحديث بين لونين من «السنوبيزم» Snobism: المعاصرة المدعاة، والشعبية المدعاة.

● ما هو رأيك بقصيدة النثر؟

ـ لا تستوقفني الاسماء كثيراً، ليسموها قصيدة نثر أو ليسموها شعراً منثوراً.. أما أنا فلا أحب التسمية الأولى ولكن كثيراً من أصوات الشعر المنثور تهزني بدءاً من جبران خليل جبران، وانتهاء بمحمد الماغوط. وقد أضع بينهم كاتباً مصرياً مثل حسين عفيف.

ولكن القصيدة في رأيي لا بد أن يكون لها نسق موسيقي..

وأبدى رأيه أخيراً بمسألتين: الحلاج كما كتبه في مسرحيته مأساة الحلاج، والكتابة للأطفال. وحول المسألة الأولى قال:

ـ الحلاج هي أزمة مثقف مع عصره... هي أزمتي في الستينات حين يضيق الإنسان بالواقع، فيتساءل: هل يرفع سيفه أم يطلق كلمته.. هي مناقشة لقضية الالتزام..

وقد نشأت في ذهني، وأنا أقرأ سيرته، لم أرد بها كتابة تاريخ؛ لقد جاوزت التاريخ بإرادتي. بل كنت أريد عرض الحاضر على الماضي..

وحول الكتابة للأطفال:

ـ الأطفال هم عدة المستقبل.. إن كان في الغيب لنا مستقبل، ولولا الشواغل لملأت مجلدات في الكتابة لهم.. شعراً ونثراً وحكايات وأساطير وفكاهات... فقد رعيت ابنتي منذ صغرها، ودخلت في عالمها الطفلي، وابتكرت لها الكثير مما لم أدونه...

ومما يدهشني أن من يكتبون للأطفال يظنون أن الكاتب إذا صغر من عقله وأضعف من أسلوبه أصبح كاتباً للأطفال، ناسيين أن عقول الأطفال لبراءتها أكثر لماحية وذكاء من عقولنا..

مع الدكتور خليل حاوي

● من المعلوم أنك شاعر وأستاذ نقد وفلسفة فلماذا تتحامى البحث في كليهما وتحاول حصر نشاطك في مجال الشعر وحده؟

ـ لقد تنبهت في وقت مبكر من حياتي الشعرية إلى الضعف الذي كان يشيع وينتشر في المجالات المختلفة مما يدعى عادة بأدب النهضة الحديثة. وحين حاولت إدراك قيمة تلك النهضة بمعيار الأصالة الذاتية، أدركت إدراكاً يقينياً أنها حركة أصابها هيام وضياع بين القديم المتحجر والغريب المجلوب، وأنها أخفقت في صهر ما أفادته من هذين المصدرين، فكان محتوماً عليها الإخفاق في مجال الخلق، لأن الصهر الثقافي الحضاري هو الخطوة الأولى في مجال الخلق الأصيل. ومهما يقل الاتباعيون والسلفيون في أصالة تلك النهضة تظل حركة هائمة بين قطبين متعارضين. ولهذا كنت أرى نفسي في مجال التلقي والخلق كمن يبدأ من سديم، من حركة لم تنجح في تأسيس قواعد راسخة تنطلق منها الأجيال المتتابعة. لم يكن في الشعر مثلاً منطلقات صالحة، وكذلك في النقد والفكر عامة. ولهذا قررت أن يكون نشاطي محصوراً في مجال واحد هو الشعر وأن أحاول أن أرسي قواعد صالحة لنهضة شعرية أصيلة. وكان من مستلزمات الأمر استيعاب تراث النقد والفكر الفلسفي في الحضارتين العربية والأوروبية استيعاباً يستند إلى التفريق بين ما هو

صالح وغير صالح في ذلك التراث. ذلك أن كثيرين من رجال النهضة خدعتهم الأصداء المجلجلة لهذا المذهب أو ذاك، في هذا المجال الحضاري أو ذاك، فأخذوا به أخذاً خارجيّاً أوقعهم في السطحية والانتفاخ الفارغ. وأعود فأشدد على قيمة الصهر في مجال الاستيعاب، لأنه تعبير عن أصالة الفطرة التي لا تخشى على نفسها من الجهد المبذول في مجال التلقي، فتحتمي منه بالكسل المقعد وتقنّعه بالدعوة إلى الطبيعة البكر، وهي دعوة تنطوي على بكارة الجهل وسذاجته. هذه البكارة يعتصم بها اليوم شعراء الموجة الأخيرة الضائعة، شعراء الرغوة والتبن والصدى، ويلتفتون بما ينتجونه إلى وجاهة اجتماعية لا يستحقونها. وقد أكد لي بعض هؤلاء أنه لا قيمة لما يكتب وكيف يكتب، وهل هو ضرب من الفسخ والسلخ والنسخ عن أزياء الشعر الغربي كما تتمثل في هوامش الصحف الغربية. وأكدوا أن المهم إحداث ضجة في العصر، ومتى طالت هذه الضجة واتسعت طبعت العصر بطابعها. وهذا ما يضمن لها التأبيد في تاريخ الأدب. وفي معتقدهم أن خير وسائل الضجة إثارة فضائح، وتحويل النقد إلى مجال سب ومشاتمة يبلغ أقصى حدود السوقية والسفاهة. وليس ضرورياً أن يكون المتخاصمون أعداء وربما جمعتهم الفائدة المشتركة فكانوا أصدقاء على الكأس أعداء على صفحات الجرائد.

لهذا كله تكون ثقافتي النقدية الفلسفية سبباً من أسباب عصمتي من المزالق التي تردّى بها الكثيرون من السابقين والمعاصرين واللاحقين. ويجب أن أستدرك فأشير إلى ما صدر لي من مقالات نقدية تستند إلى أسس فلسفية، وإلى بحثي في حياة جبران وأدبه الذي عده النقاد أفضل ما صدر في الموضوع حتى اليوم. ولا يخفى عليك أني كنت المشرف على موسوعة الشعر العربي، وهو عمل كبير أنجز منه عشرون مجلداً وصدر منها أربعة أجزاء.

● إلى أي مدى يكون الشاعر كاشفاً بحدسه لا بفكره؟ وكيف يدخل فكره العملية الشعرية؟

ـ إن المعيار في الحكم يستمد من مجال النظر في النص الشعري، وهل أننا نتلمس فيه عملاً فكرياً مرادفاً لعملية الخلق الشعري ولكنه مستقل عنها. والمطلوب وهو ما يحصل حصولاً تلقائياً عادة هو انصهار الفكر في وهج الرؤيا التي تحيله إلى فطرة شعرية تعبّر عن ذاتها بالعنصرين الأساسيين: الصورة والإيقاع. غير أنه ليس ضرورياً أن تختفي الصيغ الفكرية اختفاء تاماً من الشعر، لكنها متى استقلت به حولته عن طبيعته إلى تقرير نثري. ويكون السؤال أساساً وجوهراً: هل انطلق الشاعر من رؤيا أم من فكرة مجردة؟ في الحالة الأخيرة يأتي الشعر بارداً جافاً مهما حاول الشاعر أن يسبغ عليه من صيغ المجاز الذي يلتصق بالفكرة التصاقاً خارجياً. غير أن بعض الشعراء في مراحل تطورهم الأخيرة تنخفض حيويتهم الشعرية، ويتغلب عنصر الفكر في شعرهم على العناصر الأخرى من عاطفة في مجال المضمون وصورة وإيقاع في مجال الصياغة. وهذا ما حصل لفاليري في بعض قصائده الأخيرة، ولـ ت. س. إليوت في قصيدته الطويلة التي انتهى عندها تطوره وعنوانها «الرباعيات الأربع». يقول الشاعر سبندر في هذه القصيدة إن إليوت يعاني ما يشبه تبلد الحس وطغيان الفكر عليه الذي ينزع في عرضه منزعاً تعليلياً استدلالياً. وأن مأخذ سبندر شبيه بمأخذ عبد القاهر الجرجاني على ما ورد في شعر المتنبي من تعليل وتقرير فكري حكمي. لقد تحدث بعض النقاد عن إيقاعية الفكر في رباعيات إليوت. أما «أزرا باوند» فهو شاعر المغامرات والمجازفات والتأني والتبصر في مجال صياغة الصورة وصياغة التعبير الشعري، وقد أفاد من تجاربه شعراء عديدون بينهم الشاعر «إليوت»، كما يعترف هو نفسه. إن قصيدته «الأرض الخراب» قد مرّ عليها «أزرا باوند»

بقلمه الأحمر، وحذف منها الروابط المألوفة ولم يبق إلا على ما يشبه الصور الاختزالية التي تطالب القارىء بجهد كبير للكشف عن الروابط الخفية التي تقوم بينها، لكن محاولات «أزرا باوند» المتنوعة تنوعاً يكاد يبلغ حدّ التناقض أفقده القدرة على الدفق التلقائي، وأدخل في شعره عنصراً عقلياً كان يسعفه أحياناً على إلغاء الروابط العقلية في القصيدة وتحويلها إلى مجموعة من الصور المستقلّة ظاهراً، والمرتبطة ارتباطاً خفياً باطنياً، كأنه كان يعمل بعقله على إخفاء عمل العقل في الشعر. ولهذا تجد الاختزال في شعره لا يأتي على سبيل الإشراقة المفاجئة بقدر ما يأتي على سبيل الوعي التام لما يجب أن تكون عليه الصورة الشعرية. فكأن النظرية كانت تقرر طبيعة الخلق، ويستطيع الناقد أن يستشف النظرية من خلال القصيدة مهما بالغ «أزرا باوند» في إخفائها. إنه يحاول بالعقل أن يكون لا معقولاً، ومن هنا كثر الافتعال والتصنع في شعره، فهو شعر يعبّر تعبيراً صادقاً عن تفتت الحضارة الغربية في العصر الحاضر. هذا التفتت الذي شاع في شعره وجعل مادة الثقافة تطغى فيه على مادة الإبداع، فهو يلزم القارىء كما لم يلزمه شاعر من قبل بمعرفة الحضارات المتعددة معرفة وثيقة، وما تنطوي عليه من تاريخ واقتصاد وفكر فلسفي وعلم اجتماع. إنه شاعر انتخابي «توفيقي».

وهذا ما يقوم في واقع الشعر خلال الأطوار الأخيرة من انحلال الحضارة.. وربما جاز لي أن أضيف أنه شاعر التخمة الثقافية وليس شاعر الصهر الثقافي وتحويله إلى عنصر أساسي في التجربة الحياتية الكيانية الوجودية... وأعتقد أنني سوف أتحول إلى كتابة النثر، وبخاصة النقد، عندما أحس بما يشبه نضوب الدفق الشعوري في شعري. وهذا ما أحاول أن أترصده وأن أتحاماه حتى الآن. ويبدو أنني في المرحلة الحاضرة قد بلغت ما لم أبلغه في المراحل السابقة من قدرة على تفتح الرؤيا المتوهجة والتعبير عنها بالرمز الكلي العيني

والصور الحسّية الموحية، والإيقاع الموحي بتنوعه وانطلاقه وانضباطه.

وأعتقد أن أفضل منازع الفكر التي يفيد منها الشاعر هي المنازع التي تشيع في عصره وتتجسد وتصبح واقعاً حياتياً حياً ينفي عن الفكر صفة التجريد ويجعله من المسلمات البديهية. هكذا كان الفكر الفلسفي الذي عبّر عنه دانتي في ملحمته. ذلك أنه فكر قد استحال إلى ممارسة إيمانية يومية. لقد اتحد الفكر بالحياة اتحاداً عضوياً فجاء التعبير الشعري عنه تعبيراً عضوياً بريئاً من الرصف الآلي.

هذا ما يتمثل في الشعر عبر عصور الخلق الكبرى التي تكون انطلاقاً لحضارات أو بعثاً لها. أما في عصور الركود والانحطاط فتطغى على الشعر طغياناً حتمياً البراعة الذهنية في المضمون وصياغته. ولو أننا نظرنا في بعض الشعر العربي المعاصر، من جيل الرواد إلى اليوم، لوجدنا أنه يجانس شعر الانحطاط في مجمل خصائصه. وأعيد وأكرر أن أخطر الآفات التي أصابته هي استقلال البراعة الذهنية بالشعر، وهذا دليل على انعدام الحيوية الشعرية عند كثيرين. ويظل أول هؤلاء أدونيس وبخاصة في كتابه الأخير الذي نسخ معظم براعاته نسخاً حرفياً عن مذهب هنري ميشو. فأين هذا الزيف من أصالة البياتي والسيّاب.

● تحدثت حتى الآن عن صلة الفكر بالشعر فهل لك أن تحدثنا عن صلته بالنقد كما تتمثل عبر التاريخ؟

ـ إن من يمارس تدريس النقد تستبين له الخطوط الواسعة والمنعطفات الحاسمة في تاريخه. فهو عند العرب القدماء نقد محصور في نطاق المنهج النفسي والفني ولا يتعداه إلى نظرة في طبيعة الكون والمصير الإنساني إلا في زمن متأخر على يد فلاسفة العرب، وبخاصة ما قرره ابن سينا في هذا المجال. أما تاريخ النقد الغربي

فيشتمل في مجال النظر المجرد على منعطفات ثلاثة. وليست المذاهب المتعددة المتنوعة سوى تعديل وتنويع على أسس مستمدة من تلك المنعطفات. وهي في الواقع منعطفات حاسمة في تاريخ الفكر والحضارة معاً. إن أول تلك المنعطفات ما اشتمل عليه مذهب أفلاطون وأرسطو من نظرية المحاكاة في المعرفة الفلسفية والشعرية. والسمة التي تتسم بها نظرية المحاكاة تعود إلى تغليب الموضوع على الذات في عملية الكشف والتعبير. ويمكن أن ترد إلى تلك النظرية مذاهب متنوعة تمتد من أقصى المثالية المتعالية إلى أقصى الواقعية الاجتماعية والحسية. وأخطر ما صدر عنها إلحاح أفلاطون بالتأكيد على أن الشاعر يجب أن يكون بمحاكاته ملتزماً بما يقرره الفيلسوف وتابعاً له، يحاكي ما يعرفه الفيلسوف ويمتنع عليه أن يكون صاحب رؤيا تكشف عن الحقيقة وتعرفها. ولعل ما تحدر إلينا من أفلاطون هو جوهر ما يمليه الالتزام على الشعر مهما تنوعت عقائده وتعارضت.

ولئن كان أرسطو قد حرر الشعر مما فرضه عليه معلمه فإنه أبقى على المحاكاة منطلقاً وغاية للشعر في مجال الكشف والصياغة.

إن نظرية المحاكاة في الصيغة التي أسبغها عليها أرسطو ظلت مسيطرة على النقد الأدبي إلى أواخر القرن الثامن عشر.

ثم كان المنعطف الحاسم حين وضع «كانت» نظرية تحدّ المعرفة بالمعطيات الحسية التي تنتظمها مبادىء العقل الصافي بفعل الخيال الذي يجمع بينها ويوحدها. ولولا فعل الخيال الحيوي بطبيعته لما تمّ ذلك الجمع والتوحيد. وهكذا برز الخيال، مصدر الرؤيا الذاتية عاملاً رئيسياً في مجال المعرفة. ثم تفرد الخيال فيما بعد على يد «كانت» بالخلق الشعري خلقاً يشتمل على معرفة تتخطى معرفة العلم والفلسفة، وتجسد الجنة والنار في صور محسوسة تبرز المغيّبات إلى العيان في العالم المحسوس.

وهكذا يكون الشعر قد استعلى على العلم في الحضارة العلمية الحديثة. والواقع أن الصراع كان على أشده بعد كانت بين مطلقين أحدهما الشعر والآخر العلم الوضعي.

ولعلنا الآن ندرك إدراكاً صريحاً واضحاً ما ذهب إليه هيدغر حين اعترف أن مذهبه ليس سوى معادل فلسفي لما ورد في شعر هويلدرلن وريكله. كما ندرك إقرار سارتر بعظمة الشاعر مللرمه الذي قال بالخلق من عدم قبل أن يقول بـه سارتـر والفلسفة الوجودية إجمالاً. ويكون المنعطف الثالث وهو المنعطف الأخير قد تحقق على يد شعراء ومؤداه إرجاع الأشياء جميعاً إلى حكم العدم، وإسباغ قيم عليها من خلق الشاعر وإبداعه. والكلمة الشعرية في مفهوم مللرمه معادلة للكلمـة الإلهية الأولى التي سمّت الأشيـاء باسمائها فأخرجتها من ظلمة العدم إلى واقع الوجود.

والملاحظ في تطور النظرية النقدية غلبة الذات على الموضـوع بعامل الخيال الذي تصدر عنه الرؤيا بذرة حية تتنامى وتستحيل إلى عالم متماسك تماسكاً عضوياً حياً.

وأما النظرية الثالثة فتحل ذات الشاعر في مرتبة واحدة مع ذات الخالق. وإذا انتقلنا من تراث النقد عند العرب القدماء وحضارة الغرب إلى ما يدعى عادة بالنهضة الأدبية العربية الحديثة تبين لنا أن ضياع النقاد بين القديم الموروث والغريب المجلوب هو أشبه بضياع الشعراء كما ذكرنا آنفاً. وكان النقص في إطلاعهم على تراث النقد العربي الذي كان ما يزال مطوياً في المخطوطات، لا يعادله إلا النقص في إطلاعهم على تراث النقد الأوروبي. إن سوء الفهم يظهر جلياً بالشك الديكارتي في الصيغة التي استند إليها طه حسين في شكه بصحة الأدب الجاهلي، يضاف إلى ذلك في مجال سوء الفهم ما يحكى عن معرفة العقاد بـالوحـدة العضويـة في الشعر والدعوة إليها. إن ما أورده في هذا الصدد ليس سوى خلاصة

تجريدية ضئيلة تدل على خطأ في الفهم. أما غربال نعيمه فهو لا يعدو التعبير عن انطباعية مزاجية ساذجة. وما يرجى من النقاد العرب في الوقت الحاضر هو أمر دعوت إليه مراراً وتكراراً. إنه يجب الانطلاق من نظرية فلسفية تكون فرعاً من نظرة إلى الكون تشتمل على نظريات في مجال الاجتماع والأخلاق والسياسة والاقتصاد والعلم الطبيعي. يعني يجب أن ينطلق الانبعاث الحضاري من موقف فلسفي شمولي. وهذا ما زلنا نفتقر إليه حتى الآن. هناك محاولات عديدة ناجحة نجاحاً نسبياً في مجال النظرية أحياناً ومجال النقد العملي أحياناً أخرى. ولكنها غير وافية بالغرض المطلوب. وثمة محاولة رائدة في مجال الاعتماد على نظرية نقدية راسخة والإفادة منها إفادة صالحة في مجال النقد العملي وهي تتمثل في كتاب صدر أخيراً لريتا عوض وعنوانه «أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير». وأخص ما يمتاز به قدرة الناقدة على استخدام النظرية في إضاءة خفايا الآثار الأدبية. ويمكن أن يعد خطوة أولى نرجو أن تليها خطوات على الطريق السوي.

● ما هو موقف الشعر العربي الحديث في رأيك، من قضايا الحضارة والتقدم والأخلاق والأصالة في العصر الحاضر؟

ـ كان الشعر إلى عهد قريب يعنى بالحياة دون أن تلتقي أعماق الشاعر بأعماقها فيتفاعلا ويخصب الواحد منهما الآخر، يمد الشعر الحياة بالرؤيا الحية ويستمد منها العناصر الحية لبناء عالمه. وهذا أمر يتحقق اليوم إلى حد بعيد في نتاج الفئة المخلصة من الشعراء المحدثين. هذه الفئة وحدها استطاعت أن تنفذ عبر الواقع اليومي وعبر واقع العصر الحاضر إلى حقائق إنسانية كونية ثابتة.

غير أنه لم يكن من طبيعة التجربة الحضارية التي عاناها هؤلاء أن تجعلهم يقنعون بإجادة التعبير عما هو واقع. لقد كان وما يزال

واقعاً فاسداً لا يسع المواطن المسؤول إلا أن يفكر تفكيراً ثورياً ويعمل عملاً ثورياً على تغييره أساساً وجوهراً. ويفترق الشاعر ويمتاز عن المواطن العادي برؤياه النافذة عبر ما هو كائن إلى ما يجب أن يكون، ويحاول ما حاوله الشعراء الرواد من قبل في عصورهم وأممهم أن تكون رؤياه فاتحة عصر حضاري جديد.

وهذا ما استطاع بعض الرواد أن يحققوه على مستوى الرؤيا والكلمة. ولا شك أن من المثقفين من كان يعد الشعر الحديث مصدر استلهام يستضيء بإشراقه في الأزمات المدلهمة الكبرى. وكان أمراً طبيعياً أن يتغير اتجاه هؤلاء تغيراً جذرياً بفعل تأثرهم تأثراً كيانياً شاملاً بنتاج بعض الرواد. ولعل الأجيال التالية سوف تفيد من نتاج هؤلاء ما يجعلها تهدم في نفوسها الموروث الفاسد، وتولد ولادة جديدة في رؤى الشعر الحديث وعوالمها البكر وأجوائها الصافية. وربما صح التأكيد أنه كان للشعر الحديث من الأثر في تغيير النفوس ما لم تملك القدرة على إنجازه المعتقدات السياسية.

● أشرت إلى الرؤيا مراراً فما هو تعريفك لها وما صلتها بالأصالة الشعرية؟

ـ لا أغالي إذا قررت أن الرؤيا الشعرية هي نوع من المعرفة التي تتخطى نطاق العلم المحدود بالظاهر المحسوس وتنافس الفلسفة وتتغلب عليها في مجال الكشف والخلق والبناء. وهي سمة الشاعر الأصيل الذي لا تلمح وراء نتاجه شبحاً من أشباح أسلافه أو معاصريه، سواء أكانوا عرباً أم غربيين، وبكلمة هي القدرة الهائلة التي يجب أن يتصف بها الشاعر على صهر ما يستمده من نتاج الآخرين. وطبعه بنظرته الخاصة إلى الوجود وطريقته في التعبير. أضف إلى ذلك أن الصهر شرط ضمني لتحقيق الوحدة العضوية والتطور العضوي في كل قصيدة من قصائد الشاعر وفي نتاجه بأكمله.

● هل من خطر في رأيك يهدد الشعر الحديث في الوقت الحاضر؟

ـ لقد سبق لي أن أخذت غير مرة على هذا الشعر الزي الشائع والصرعة الأخيرة التي وسمتها بسمة التقليد الكسيح لآخر الصرعات والأزياء في الشعر الغربي. ومتى أدركنا أنها في الشعر الغربي نفسه لم تستطع أن تكون محاولات قابلة للنمو والتطور، أدركنا ما سوف يكون مصيرها المحتوم في شعرنا. وثمة خطر آخر يهدد الشعر العربي الحديث لم يفلت منه بعض رواده، هو طلب التطور المفتعل بالانتقال من مذهب إلى مذهب قد يعارضه انتقالاً يجعل نتاج الشاعر ركاماً من طبقات ملونة وكل طبقة بلون. وشرط التطور، كما ذكرت في الحديث عن الرؤيا والأصالة، أن يكون نمواً من الداخل وانطلاقاً من طبيعة التجربة الأولى.

ولو التفتنا إلى الأنماط الشعرية الشائعة لوجدنا أن المجلوب فيها يصدر عن شعراء لم يخلصوا لذاتهم ففاتهم الإخلاص لفنهم، شعراء يدعون الرؤيا تقليداً لأصحاب الرؤيا. وهم في الواقع شعراء صنعة يضعونها في خدمة من يقدم لهم الترف والشهرة الواسعة، ويسيطر على كثير من الصفحات الأدبية في الصحف، فيفتح لهم مصادر الدعاوة المشبوهة.

● إذن يكون لأخلاق الشاعر تأثير عميق في تجربته الشعرية؟

ـ إن الأخلاق في الإنسان، سواء أكان شاعراً أم غير شاعر، هي أشبه بالدم الذي يدور في الجسد دورة تامة، فما يفسد في عضو دون عضو آخر. ولهذا كانت الآفة الخلقية التي تصيب سلوك الشاعر تنتقل بالضرورة إلى نتاجه الشعري فتفقده طابع الأصالة.

● قضية الإيقاع تكاد تعد القضية الأساسية في حركة الشعر الحديث. ما هي نظريتك الخاصة في هذه القضية؟

ـ من الملاحظ أن الإيقاع يصدر أصلاً عن انفعال يزداد نزوعه

نزوعاً تلقائياً إلى التبلور في صيغة وزن كلما ازداد توهج الانفعال وانطلاقه. وهذا أمر بديهي يتخطى الشعر إلى غيره من الفنون، كالرقص والموسيقى، حيث يكون الانضباط عامل انطلاق يولي الراقص والموسيقي القدرة على التعبير عن الخفايا والأسرار في عالم النفس والوجود. وليس الإيقاع الشعري المنضبط بوزن سوى معادل للحركات الموزونة المنتظمة في الرقص، وللنسب الرياضية التي يستند إليها إيقاع الموسيقى. لهذا كله يكون الإيقاع الشعري المنضبط بصيغ الأوزان المتحررة من القيود القديمة وسيلة حتمية يستحيل الاستغناضة عنها ببديل لها في مجال الصياغة الشعرية.

ويقرر الشاعر والفيلسوف كولردج أن مصدر الوزن في الشعر حالة من التوازن تنتج عن انطلاق الانفعال وجهد الشاعر جهداً تلقائياً للسيطرة على الانفعال. وهي حالة تديم الصراع الذي يولدها. وتحيل الوزن إلى عامل نمو عضوي يتحد بلغة الانفعال الطبيعية وهي لغة التعبير بالصور. ويعترف الناقد الحديث ريتشاردز أنه يتابع كولردج في تعيين طبيعة الوزن وتأثيره على المتذوق حين يقرر أن الوزن يصبح الوسيلة الحتمية الوحيدة حين يصل التعبير إلى أقصى درجات الدقة والصعوبة. ويفيد الوزن في إسباغ إطار خاص على التجربة الشعرية يجعلها كلاً متكاملاً وكياناً يصهر العناصر التي تدخل في تكوينه. أما تأثير الوزن على المتذوق فهو أشبه بتأثير الخمرة خلال حديث شيق، أو أشبه ما يكون بالخميرة التي لا قيمة لها بذاتها، ولكنها تضفي على الشراب الذي تمازجه روحاً وتوهجاً.

● وما هو تقديرك لقيمة الإيقاع الخاص بقصيدة النثر في الشعر الغربي وفي شعرنا على السواء؟

- في بحث هذه القضية الخطيرة أفضل العودة إلى باحثين موضوعيين ثقات، وأهم ما صدر حتى اليوم في قصيدة النثر بحث مفصل لسوزان برنار، ورد في خلاصته الملاحظة الخطيرة التالية:

ليست بين قصائد النثر الموفقة من بودلير إلى اليوم قصيدة لا يشف كيانها عن نظام من الإيقاع المنضبط بالوزن الإسكندري يشيع في مفاصلها وسياق نغماتها فيكون عامل بلورة وتكثيف يمنعها من التشتت والانفراط. هذا إلى ما تنطوي عليه من قواف داخلية وجناس لفظي متكاثف. وقد أبدت أسفها للأثر السيء الذي خلفه شيوع قصيدة النثر في الشعر الفرنسي الحديث. ذلك أنها شجعت كثيرين من لا يملكون حساً فطرياً بالايقاع على نظم الشعر. وفي معتقد الفلاسفة والنقاد الشعراء ـ ومنهم: أرسطو ونيتشه وفاليري، أن ذلك الحس هو الصفة الأولية التي يجب أن يتصف بها الإنسان ليكون شاعراً بالغريزة والطبع. وأعتقد أن الحكم نفسه يسري على الكثيرين من شعراء قصيدة النثر في شعرنا العربي الحديث. ونحن إذا التفتنا إلى نتاج دعاتها الأول أمثال لويس عوض وتوفيق صايغ تبين لنا أنه نتاج تستقل به الثقافة والذكاء والبراعة الذهنية. وأنه صادر عن نفوس تفتقر إلى القدرة على خلق الصورة بقدر ما تفتقر إلى الحس بالإيقاع الشعري.

والحال في هذا المجال، كما يقرر ريتشاردز، «أشبه بالحال في معظم مجالات العادات الاجتماعية، نجد أن العوامل التي تسبب عدم اللياقة أسهل تجديداً من العوامل التي توفر اللياقة المطلوبة». وإذا اعتبرنا قصيدة النثر صيغة مغالية لما يدعى بالشعر الحر، جاز لنا التأكيد على صحة ما قرره الشاعر إليوت: «إن تسمية الشعر الحر تسمية خاطئة. ذلك أنه ما من شعر يمكن أن يكون حراً لمن يريد أن ينجز عملاً شعرياً جيداً. وأن الحرية لن تكون أبداً هروباً من الوزن في الشعر، وإنما هي في السيطرة عليه وإتقانه... وكان أن شاع في نتاج الشعر الحديث كثير من النثر الرديء بعنوان الشعر الحر».

أما شعراء قصيدة النثر عندنا، فإنهم طائفة تجهل قيمة الإيقاع

المنضبط في الشعر، وصعوبات البناء الداخلي المقيد بذلك الإيقاع الذي لا بد منه لكل شاعر يأبى أن تنساح قصيدته وتنحل إلى مجموعة من الصور المبعثرة. إن شعراً كهذا يفتقر إلى أهم خصائص الشعر وهي الوحدة العضوية. ونجد في شعر هؤلاء طلباً للصورة المدهشة والصورة المفاجئة على حساب وحدة القصيدة وسياقها العام. ولا أغالي إذا قررت أن هذه الظاهرة في شعرنا الحديث تقربه من شعر البديع في أواخر العصر العباسي وخلال عصر الانحطاط.

إنها ظاهرة مرض يسعى إلى إخفاء حقيقته ببهرج الصورة وزخرفها الزائف. ومما يلاحظ في شعر هؤلاء أن الانجذاب إلى صور ملتقطة من النتاج السوريالي تفرض عليهم طبيعة المضمون في شعرهم. لهذا يتكشف للمتبصر في صورهم أنها لا تعبر عن شحنة من تجربة شعورية مكثفة، وأفكار مكتنزة تذوب في وهج الشعور، بل عن تجارب مجتلبة تنطوي على فراغ في فراغ. وإننا لنفتقد في نتاجهم فيضاً وفوراناً يضيق عنهما الإيقاع المنضبط فيبرران الثورة عليه، وكل ما لديهم لا يعدو قطرات متقطعة يتسع لها ويزيد عنها أضيق الأنابيب.

ويقيني أن كل ما أوردته من مسلمات بديهية تحتم الالتزام بالإيقاع المنضبط لن يحمل الشعراء الناشئين على الالتزام به، وقد دلهم المضللون على طريق رحبة مختصرة توصلهم إلى الشهرة دون جهد، بل إن الجهد يعطل عبقريتهم الفطرية، ويؤدي بها إلى خمود وانطفاء. ولو أرادوا لأدركوا من واقع الشعر الغربي الحديث أن كبار رواده، أمثال فاليري وييتس وإليوت، لم يمارسوا تجربة الحداثة بالتحرر من الإيقاع المنضبط إلى الاسترسال بكلام لا شكل له ولا ضابط.

لقد كان الإيقاع من أهم عناصر الشعر حين كان الشعر مرتبطاً

بالرقص المقدس والصلاة، ويستخلص مما سلف أنه ما يزال كذلك في أحدث التطورات الشعرية. وكل قصيدة لا يمكن أن يكتشف فيها نمط معين من الإيقاع أو نظام من الهرموني يميزه عن الإيقاع الاعتباطي في النثر، فمن الخير أن تنقل إلى نطاق النثر وليس ما يمنعها متى توفرت فيها الشروط المطلوبة من أن تكون نثراً جيداً وأدباً كبيراً. لهذا كله كان خير نمط من الإيقاع ما كان منضبطاً بوزن تحرر من قيوده القديمة.

● أشرت في أحاديث سابقة إلى الرؤيا والتجربة والتعبير. فهل لك أن تشرح لنا كيف تتكامل وتتحد في عملية الخلق الشعري؟

ـ لست أجهل أن بعض دعاة المذاهب الشعرية يؤكد أن الشعر رؤيا وتعبير وحسب، غير أنني أيقنت بعد الممارسة الطويلة والتأمل الطويل أن الرؤيا التي لا تتولد عن تجربة كيانية، تعانيها ذات الشاعر بكلية عناصرها معاناة للوجود على مستوى الواقع وما فوق الواقع ودونه، لا يصدر عنها غير إشراقات تتألق في فراغ، ولئن حاولت أن تبتني عالماً كان عالماً مثالياً متعالياً يفتقر إلى ما في الحياة من حيوية واكتناز. والآفة الكبرى في شعر الرؤيا المجردة أنه لا يفض أسراراً ولا يكشف عن مجاهل في واقع النفس والوجود. وربما استحال إلى مجموعة من الصور البراقة شبيهة بالألعاب النارية. ولا أغالي إذا قررت على سبيل الإيجاز أن شعر الرؤيا المجردة طيران في فراغ.

أما التجربة فهي نقيض الرؤيا، مادة ملبدة مغلقة يشترك في معاناتها الناس جميعاً. غير أن الشاعر وحده يستطيع بما لديه من رؤيا فريدة جلاء مضامينها التي تخفى على سواه، ويتبع ذلك صفة أخرى يختص بها هي القدرة على التعبير، أي الإفصاح عن المضامين بصور وإيقاعات تتجسد في صياغات لغوية.

ولعل المقارنة في مجال التجربة خير وسيلة لإيضاح ما ذهبت إليه:

أن مـأساة فاوست للشاعر غوته قد لا تفوق مأساة بورميثيوس طليقا للشاعر شلي في مدى الرؤيا الكونية، ولكنها تفوقها بما لا يقاس من حيث غنى التجربة ونضجها. ولم يكن ممكناً أن تتوفر لغير غوته من شعراء عصره. لقد خبر حياة السياسة والثقافة من علم وفلسفة فأصبح يحمل حضارة أوروبية إنسانية متكاملة. وهذا أمر يسّر له إبداع فاوست بطلاً جاء على صورة مبدعة رمزاً لحضارة معينة وللإنسان الكامل في كل حضارة.

● مـا هي الأبعاد التي تستشفهـا من خلال المحـاولات الشعـريـة الأخيرة، وما هو بنظركم مستقبل تلك المحاولات؟

ـ يجمع الذين استمعوا إلى الشعراء المحدثين الشباب أو طالعوا نتاجهم، أن ما صدر عن هؤلاء حتى الآن هو دون ما أنجزه رواد الحركة الشعرية الحديثة. إذا صح ذلك، وصح أن الموهبة الفردية مهما بلغت من أصالة وحيوية تظل مرتبطة ارتباطاً وثيقاً مصيرياً بمصير الحضارة التي ينتمي إليها الفرد، فإن التساؤل الذي يفرض نفسه على الملتزم التزاماً كيانياً بانبعـاث حضاري يتصف بـالنمْو المتصاعد جيلاً بعد جـيل، هذا التساؤل يتخطى الحكم عـلى الأفراد إلى الحكم على الحضارة العربية الحاضرة عامة. فهل هي حضارة تنبثق عنها فورات تأتي بالأصيل الجديد الذي يتصل بالتراث بقدر ما ينفصل عنه، فيكون له خصائصه الذاتية، ثم يتلو ذلك طور من خمود الحيوية يمتنع معه على الأفراد الـذين يعانـونه أن يواصلوا حركة التجديد وينتقلوا بها من طور إلى طور أبعد وأعلى؟

إنه تساؤل يصعب الجواب عليه سلباً أو إيجاباً، ذلك لأنه لا دليل على الإبداع الأصيل في مجال الشعر وغيره من المجالات سوى وجود ذلك الإبداع. ولعل الظروف التي تلت النكسة وما صاحبها من قصور في التطلع إلى مثل عليا تنبثق عن قضايا حضارية كبرى

يعانيها الشاعر، هي التي جعلته يقتصر على الاحتفال بهموم شخصية آنية وقضايا جزئية يستحيل أن تكون مادة صالحة لخلق شعر عظيم. وكان يرجى لحركة الشعر الحديث، كما تمثلت في نتاج روادها، إن تتطور في نتاج من تلاهم، كما تطور تطوراً عضوياً نتاج بودلير في نتاج من تلاه من الشعراء، أمثال مللرمه وفاليري من جهة، وفرلين ورامبو من جهة أخرى. ولعل في الشعور الذي تنبه في الآونة الأخيرة والتفت إلى المقدرات الكامنة في حياتنا الحاضرة ما سوف يعين الشعراء عبر الأجيال التالية على استرجاع الطاقة الحيوية التي يصدر عنها شعر انبعاثي أصيل.

مع يوسف الخال

● كيف ترى الشعر العربي اليوم؟

ـ هناك انحسار في الشعر العربي كما في مختلف الأنواع الأدبية خصوصاً منذ نكسة ٥ حزيران لعام ١٩٦٧، والسبب أن الجو في العالم العربي اختلف كثيراً بعد هذه النكسة. اختلف لأن هذه النكسة كانت هزة قوية جداً وكانت مفاجأة للجميع خصوصاً بسبب الطريقة التي جرت فيها. كانت نكسة مثل العاصفة. في أيام قليلة، كل شيء انبنى، انهدم. صار هم الإنسان العربي أن يعرف أسباب هذه النكسة. كيف حصلت ولماذا. لذلك صار الأدب الإبداعي بعدها شيئاً كالكماليات. وكل المجلات الأدبية التي كانت موجودة أثناء النكسة أو بعدها، صار همها التنظير والتفتيش عن طرق للخلاص. كيف يجب إصلاح المجتمع الإسلامي وما هي عيوبه أو مشاكله؟ فئة قالت يجب الاستعانة بالاشتراكية، فئة قالت: الشيوعية. إذن بدأ بحث دؤوب عن أسباب مشاكل هذا المجتمع العربي المريض وقد برهن هذا المجتمع فعلاً على أنه مريض إذ لو لم يكن الأمر كذلك لما حصلت النكسة.

إذن الأدب الإبداعي انحسر وتسيّس الأدب عموماً، معظم الأدباء سواء الأجيال القديمة أو الجديدة من يسمونهم الرواد، والأقل من الرواد تسيَّسوا أيضاً. والدليل على ذلك أنك إذا نظرت

إلى الأعمال الشعرية التي صدرت من وقتها إلى اليوم تجد أن أكثر مواضيعها سياسية: فلسطين وغير فلسطين. خذ مثلاً نزار قباني، أو شعراء الجنوب، تجد أن الهم الأساسي عندهم همٌّ سياسي.

هذا الانحسار في الشعر، وأنا أقصر كلامي عليه الآن، ليس سببه في رأيي كون الشعر حديثاً أو غير حديث. هل الشعر لو كان على الأنماط القديمة، سيكون مزدهراً أكثر؟ لا أعتقد خاصة وأن الشعر الجديد الذي انطلق في الخمسينات هو الآن الشعر العربي. لا شعر غيره الآن. هل هناك اليوم من يكتب أشعاراً مقفاة كالماضي؟ صار ذلك موضة قديمة كأي موضة قديمة.

ليس انحسار الشعر العربي الآن راجعاً إلى أنه شعر حديث، بل إلى كون المواهب البارزة قليلة. ليس هناك مواهب جديدة تطلع بشكل ساطع بحيث إنها تحمل التجربة الشعرية التي انبثقت في الخمسينات والتي هي أيضاً وليدة تجديدات سابقة. لم تأت موجة الخمسينات من الفراغ. بل من حركات تجديد سابقة، من جهاد ونتاج وتجربة شعراء سابقين تصل إلى الشنفري في الجاهلية، فلا شيء يطلع من فراغ.

إذن بعد هذه المرحلة الحاسمة في الشعر العربي، مرحلة الخمسينات، لم يطلع عندنا شيء بارز بحيث ترتاح له وتطمئن. بحيث تقول إن الشعر العربي مفتوح على أفق رحب فسيح.

الملاحظة الثانية هي أنه ليس من الضروري أن تستمر النهضة. قد تكبو النهضة ولا يدري أحد مدى هذه الكبوة ومدى الزمن الرتيب الذي تأخذه. قد يحصل هناك صمت وسكون واجترار وهضم للماضي إلى أن تأتي ولادة ثانية كالذي جرى في الخمسينات أو بعد الحرب العالمية الثانية.

منذ الخمسينات إلى اليوم، قامت نهضة الشعر العربي على جهود جماعة من الشعراء في مختلف البلدان العربية، يسمونهم الرواد. من

هؤلاء الجماعة سقط حتى اليوم بدر شاكر السيّاب وتوفيق صايغ وصلاح عبد الصبور وأخيراً خليل حاوي. هذه أربعة أعمدة هامة في الشعر العربي الحديث. وهذا الأمر يشكل خسارة جسيمة خاصة وأن كل شاعر من هؤلاء سقط في عزّه لأنه لم يكن قد أعطى كل شيء يمكن أن يعطيه في حدود العمر.

● هل كنت تعرف صلاح عبد الصبور؟

ـ كنت أعرفه ولكن معرفتي له شخصياً وشعرياً أيضاً لا تمكني من أن أتحدث عنه حديثاً وافياً. لا أستطيع أن أُدلي حوله برأي مسؤول خصوصاً وأنه لم يتعاون معنا في مجلة «شعر». هو واحد من اثنين أو ثلاثة شعراء لم يتعاونوا معنا في مجلة شعر: صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي ومحمد الفيتوري. كانت بيننا صلات شخصية، نجتمع، نتلاقى، لم يكن بيننا عداوة، ولكن هؤلاء الثلاثة لم يتعاونوا معنا بمعنى أنهم لم ينشروا عندنا، لم يكن بيننا وبينهم عداوة، ولكنهم لم يتعاونوا معنا. الباقون تعاونوا جميعاً معنا في مرحلة أو في أخرى. لذلك لا أستطيع أن أتحدث كثيراً عن عبدالصبور إنما أستطيع أن أتحدث عن بدر شاكر السيّاب لأن علاقتنا به كانت علاقة قوية جداً. اشتغلنا سوياً وطبعنا له «أنشودة المطر» أول ديوان لشعره وبدأ ينشر في مجلة شعر من أول عدد واستمرت العلاقة شخصياً أيضاً. العلاقة الشخصية غير الشعرية. وعندما مرض بدر اهتمينا به كثيراً فدعوناه إلى بيروت وعملنا كل المجهود اللي فينا عليه طبياً. في الأخير كان لنا فضل في أننا أرسلناه إلى لندن لكي يتطبب. خلاصة الموضوع كانت علاقتنا مع بدر حميمة جداً بين ١٩٥٧ و ١٩٦٤ عندما توفي.

● قرأت مرة لكم أنكم نقحتم بعض أشعاره. هل هذا صحيح؟

ـ في أنشودة المطر حصل ذلك. كان هو في العراق وكان يرسل

لنا كل شعره. نحن كنا نرتب هذا الشعر، نرتب له قصائده. أنت تعرف أن بدر مسهب جداً في الشعر. تبويب المجموعة وتشذيبها إلى آخره، كل هذا العمل الفني التكنيكي قمنا به. وهناك أيضاً قسم شعري اضطلعنا به. هناك قصائد كنا نحذف منها.. هو نفسه أعطانا صلاحية مطلقة في إجراء هذا التنقيح. لم يكن وحده الذي أعطانا مثل هذه الصلاحية. خذ مثلاً آخر هو مثل شفيق المعلوف. أرسل لنا شفيق كل شعره الذي نشرناه له في (سنابل راعوث). أعطانا صلاحية مطلقة أن نفعل ما نشاء. إننا لا نزيد طبعاً، إنما أعطانا صلاحية إلغاء قصيدة مثلاً أو اختصارها.

● إنما شعرياً عملتم شيئاً في شعر بدر شاكر السيّاب؟

ـ عملنا بمعنى تشذيبه. أشياء كان فيها تكرار، فيها إسهاب. في أبيات ما لازم تكون، إلى آخره، في تنقيح أكيد صار. لذلك إذا رجع الدارسون إلى قصائد كان بدر نشرها سابقاً سيرونها في (أنشودة المطر) منقحة. هذا التنقيح نحن عملناه في مجلة شعر وكان هو مرتاحاً لذلك. كان هناك ثقة تامة بين بعضنا.

● أكان هناك اتفاق فكري بينكم وبينه؟

ـ فكرياً؟ مش ضروري. لم نكن نحن نهتم بالاتجاهات الفكرية أو السياسية في الشعر. كان يهمنا الشعر فقط. هو كان له اتجاهات مختلفة. في البدء كان شيوعياً ثم ترك الشيوعية وكان مثل ما بتقول قومي عربي. كان قومي عربي ما في شك وما بقول إنو كونو هو كان قومي عربي نحنا مش قوميين عرب، بس عم بحكي كعقيدة إنو قومي عربي مثلاً كانوا يقولون هيدا قومي عربي. مجلة شعر بكل تاريخها، بحياتها، ما اهتمت بهذا الموضوع.

● يعني همكم لم يكن هماً فكرياً محضاً، بل هم فني أدبي؟

ـ كان همنا أدبياً محضاً.

● هــذا الاهتمـام الأدبي المحض ألم يكن صــادراً عن «فلسفــة» فكرية معينة؟

ـ نعم، نعم. أنا شاعر قومي عربي بكتب شعر. هذا النتاج الشعري أو النقدي، أو ما شئت، إذا كان له قيمة فنية أو أدبية، عال. ما إلو قيمة فنية، أدبية، ما بيسوى. لم نكن نرفضه لأن محتواه له نزعة فكرية معينة، بل لأن قيمته كانت متدنية. كان يهمنا كنتاج أدبي.

● ما الهم الحقيقي الذي كان عندكم في تلك المرحلة؟

ـ الهمّ الحقيقي كان نهضة الشعر العربي. كنا شعراء ولم يكن معنى ذلك أن نصفّ كلام. كان عندنا خلفيات. كل واحد منا كان عنده خلفيته: ثقافته، تراثه، دراسته. كان الذي يهمنا هو أن ننهض بالشعر العربي. كنا نعتقد أن مفهوم الشعر العربي في الوقت الذي بدأنا به مفهوم متخلّف غير مواكب للزمن. أحببنا أن ندخل مفهوماً جديداً لصناعة الشعر، إذا شئت، وهو المفهوم السائد الآن في العالم، المكرس في العالم.

● هل يمكن أن تشرحوا لنا هذا المفهوم السـائد المكـرس في العالم الآن؟

ـ شرحت هذا المفهوم في محاضرة في الندوة اللبنانية في كانون الأول ١٩٥٦. قبـل شهر من صـدور مجلة شعر. كـانت هـذه المحاضرة مقدمة لصدور مجلة شعر عنوانها (مستقبل الشعر العربي) وفي هذه المحاضرة وضعت المفهوم الذي كنت أراه يومها. لم يكن اختراعاً خاصاً بي، بل مفهوم كنت مقتنعاً به وهو اليوم مكرس في الآداب العالمية الحاضرة، وقد لخصته في هذه المحاضرة وسنأتي على شيء من هذا المفهوم أثناء حوارنا.

● ما هي انطباعاتك عن بدر شاكر السيّاب؟

ـ شعرياً كان بدر موهوباً جداً وكان طموحاً ويحب المعرفة والتقدم. وأذكر جيداً أنه عندما كان يأتي إلى بيروت، كان يقول لي: أعطني كتباً لأنني أريد أن أقرأ. كنت أعطيه ديواناً حديثاً لشاعر إنكليزي وكان بدر يعرف «شوية» إنكليزي. كان يأخذ القاموس ويقعد يدرس كل كلمة وكل حرف «ويعلّم» على الهوامش، كان دقيقاً كثيراً، كان يحب العلم، والاكتساب كان مهماً جداً عنده. وقد درس بدر الأدب الإنكليزي بدار المعلمين بجامعة بغداد وقد صادف أن أستاذاً إنكليزياً في دار المعلمين كان له اتجاه معاصر حديث، كما يفهمون الشعر في بلادهم، علّم بدر الشعر الحديث، كما علّم نازك الملائكة والبياتي. بدر وقد كان لديه نزعة للاكتساب، اكتسب هذه النظرية، مع نازك والبياتي. ومن حسن حظ بدر أنه تعرّف بجبرا ابراهيم جبرا. جبرا كان دارس بكمبردج وكمان عندو نفس الأفكار المعاصرة في الشعر. اتصل بجبرا وجبرا كتير فاذو بهالموضوع. وهذا مدح لبدر أنه كان لديه محبة للاكتساب وتطلع للمستقبل وكان يعرف إنو لازم يصير هيك بالشعر العربي، كان مؤمن بهالشي. وأكيد عندو موهبة فذة وترك أثر بالشعر العربي.

● وتوفيق صايغ؟

ـ توفيق صايغ غير مستوى تمام. أولاً توفيق صايغ أعمق ثقافة من بدر بكثير واطلاعو كتير أوسع، وبعدين سكن بالغرب بعدة أمكنة وجامعات ولغته الإنكليزية كانت قوية كتير. كان يقرأ كتير. إذن كان عندو اطلاع واسع جداً وعميق. الفرق بينو وبين بدر إنو ما عندو موهبة بدر الشعرية. هيدا الفرق. ولكن رغم إنو ما عندو موهبة بدر كتب شعر إنما هلق مطموس هالشعر. معتمين عليه ما بعرف ليش. ليش؟ يمكن لأنو الجوّ ما بيسمح إنو أنت تكشف عن

شخص مثل توفيق صايغ. ليش؟ لأنو مواضيعه ما إلها علاقة بها الساحة الموجودين فيها اليوم. اهتماماته كانت خارجة عن كل شيء عم يصير اليوم. ويعدين تعبيره الشعري ناس بيقولوا عويص، هو مش عويص، إنما كتير Sophistiqué بيقولوا بالفرنساوي، يعني مترف. يعني بيكتب بأسلوب سواء نجح أو ما نجح، كتير طليعي بالشعر العالمي. لنأخذ الشعر الإنكليزي. كتير طليعي بالشعر الإنكليزي. بالعربي صعب كتير نفهمه لأنو مش متعودين على هيك تعبير. نحنا أبسط من هيك، بالتعبير منلاقيه عويص. وتوفيق صايغ ما إجا وقته بعد. يوماً ما بدو يجي وقته وينعرف على حقيقته ورَحْ يوصلوا عليه وعلى أهميته كشاعر عربي. كتير بدو يكون إلو مكانة. سابق كتير هو بأسلوبه الشعري.

خليل حاوي كتير فيه شبه بينو وبين توفيق صايغ لذلك كانوا أصدقاء. في شي بيجمعهم كتير منه التشابه بالمعاناة أولاً، المعاناة الشخصية والبيئية والعائلية وإلى آخره. وبالمزاج فيه شبه كتير بيناتهن. ونوعاً ما في المواضيع التي جرّبوا يطرحوها في شعرهم.

كان توفيق صايغ يقدر كتير خليل حاوي. كان يعتبرو شاعر إلو مكان. وخليل ما بعرف شو كان رأيو بتوفيق إنما توفيق كان دائماً رأيو بخليل رأي منيح.

خليل صديقي وتعاونت أنا واياه. ما كنت أعرفو قبل ما رجعت من أميركا سنة ١٩٥٥. التقيت أنا واياه بالجامعة الأميركانية وكنا ندرّس معاً وكنا نتحدث كثيراً عن الشعر وكانت مجلة شعر تدور في ذهني أنا ولكن لم أكن يومها قد أخرجتها إلى حيّز الوجود. عندما انطبخت مسألة إصدار المجلة كان هو موجود معنا. وصاقبت إنو قبل ما تصدر سافر إلى جامعة كمبردج فلم يحضر ولادتها. إنما كان في علاقة جيدة بيننا وبينه بحيث إنو انتظرنا يساعدنا كمراسل بإنكلترا: شو الأحداث الأدبية اللي عم تصير هونيك. بيظهر إنو كان

مشغول كتير عندما وصل حتى يركز حاله ما لحق يعمل هيك. كان يبعث لنا لكل عدد قصائد من قصائده إلى أن يوم من الأيام إجاني أخوه إيلي بيقللي: خليل باعت قصيدة للمجلة. قلت: عظيم. قال: خليل بيشترط تحطوها أول قصيدة بالمجلة.. قلت له: نحنا بيعرف خليل إنو ما عنّا هالعقلية. هالعقلية بدنا نخلص منها. بكل شي نحنا عم نجدد مش بس بالشعر. بالحياة، بالتصرف، بالتعامل. أين المناقب؟ أين المحبة والثقة المتبادلة؟ قال: إذن بدي أبعث تلغراف لخليل. كان العدد الثالث من مجلة شعر. جاوب خليل قال: إذن ما بدي أنشرها.. ومن وقتها انقطعت علاقتنا مع خليل.

● سمعت إنكم نشرتم له أول مجموعة شعرية..

ـ أول ديوان له وهو (نهر الرماد) نحن نشرناه له في مجلة شعر. كما أصدرنا في السنة الأولى لصدور المجلة سنة ١٩٥٧ قصائد أولى لأدونيس. صدر نهر الرماد، وكان خليل مسافر. بقي الديوان بالمطبعة لأنو خليل ما دفع تكاليفه للريحاني. نحنا ما كان معنا مصاري ندفع عنه. بقي الديوان حتى رجع خليل من إنكلترا، دفع تكاليفه وأخرجه من الحجز وأصدره ووزعه بعدما حذف من الغلاف كلمة (منشورات مجلة شعر) وزاد الورق وجلده من جديد ونزّلو عالسوق على أساس إنو طبعة أولى ومش عن مجلة شعر.

لم يكن بيننا وبين خليل حاوي أية عداوة شخصية إطلاقاً. ظللنا أصدقاء نسهر معاً ولكن لم يعد هناك من تعاون أدبي بيننا. ذهب كل منا في طريقه ونحن باستمرار اعتبرناه شاعراً مهماً ولم نحاول يوماً أن نعتم عليه وإذا صدر له ديوان شعري فقد كنا ننتقده بكل محبة ولم نمزج يوماً الأمور الشخصية بالأمور الأدبية..

جلسنا يوماً على الروشة عند دبيبو. كنا أنا وتوفيق صايغ وجبرا ابراهيم جبرا. توفيق صايغ قال إن خليل حاوي شاعر مهم جداً ويعجبه وهو أهم من أدونيس... استغربت ذلك. لم أكن يومها

أهتم بالمفاضلة أو المقابلة بين الشعراء، كان لديّ اهتمامات أخرى كثيرة ولكني كنت أعرف أن خليل شاعر مليح وأدونيس شاعر مليح. قلت لجبرا يومها: هل سمعت توفيق شو عم يقول؟ قال جبرا: معه حق، خليل طبعاً أهم من أدونيس كشاعر. استغربت اجتماع رأيي توفيق صايغ وجبرا وخاصة عندما أضافا بل إن خليل أفضل بأربع خمس مرات.. استغربت وما زال عندي علامة استفهام حول ذلك ولكني اهتممت لرأيها لأنهما اختصاصيان بارعان ولرأيهما طبعاً قيمة كبيرة.. ثم إن القضية هي كيف تنظر للشعر في النهاية، ومن أية زاوية تنظر له كناقد، وكيف تقيّم الشاعر وكيف تقيّم القصيدة. ليس من الضروري إذا قال ناقد رأياً حول شاعر، أن نؤيده بدون تحفظ.. المهم أن توفيق صايغ وجبرا قالا ذلك.

شخصية خليل حاوي، كما كنا نعرف جميعاً، كانت شخصية معقدة جداً وكانت سوداوية ومبنية على مجموعة خيبات أمل وكان لديه شح في علاقاته مع الناس، حتى في شعره كان يتعذب كثيراً عندما ينظم الشعر. أيضاً كان لخليل حاوي قصور بمعنى أنه لم يكن طويل الباع كما يقولون بالعربي. لم يكن طويل الباع بالنظم واللغة واللعب بالأساليب كما يشاء. كان لديه ضعف من هذه الناحية لماذا؟ لأنه بدأ بالشعر العامي، بالزجل، وتعلم (على كبر) اللغة الفصيحة والكتابة فيها كما درس في الجامعة وكان قد تجاوز في العمر مرحلة معينة. لم يكن مؤسساً بأساليب اللغة العربية منذ صغره. كان يتعذب كثيراً في سكب القصيدة ونظمها ثم لا تنسى أن العالم الشعري عالم صعب. لم يدخل خليل عالماً فيه حرية كثيرة، هو العالم الشعري، تستطيع فيه أن تردد وتكرر وتوسع. دخل في عالم جدي كثيراً بمضمونه. إذن يجب أن يكون للشاعر قدرة رهيبة كي يظل مستمراً في هذا العالم الصعب وأن يضيف له..

من هنا إذا نظرت إلى نتاج خليل حاوي تجده مش عم يطلع،

عم ينزل. . أول مجموعة له أحسن من ثاني مجموعة وهكذا. . كان عم ينزل. آخر مجموعة لـه كانت شغلة تعيسـة كتير من حيث التركيب الشعري. كان يريد أن يتجاوز نفسه ويتلافى تكرار نفس الأساليب، ولكنه بدلاً من أن يتقدم، صار يتخلف، صار ينزل لتحت أكثر. .

في الأخير، هؤلاء الشعراء الأربعة الذين ذكرتهم مهمون، لماذا؟ لأن كلا منهم عالج مواضيع لها علاقة بالإنسان، بالوجـود، وعلى مستويات مختلفة. طبعاً إذا أردت أن أعطي رأيي حول كل منهم، وعلى ضوء المعطيات الإنسانية والمعاناة أجد أن توفيق صايـغ هو الأول. ثم يأتي خليل حاوي ثم بدر، ثم صلاح عبد الصبور. إلا أن أهمية الأربعة أنهم «دقوا» بهذه المواضيع الكبرى هذه: الوجودية وما وراء الطبيعة والوجود والإنسان والله والخلق والصلب والقيامة. خذ الحلاج عند عبد الصبور، لقد أراد أن يخلق «مسيحـاً» في التراث الإسلامي، على الطريقة التي لدينا نحن المسيحيين. كان الحلاج عنده «مسيح» الإسلام. في الأخير الأخير، إذا لم تأت وجهاً لوجه مع المسيح في الصلب والقيامة بمختلف وجوهها، فماذا لديك لتقول؟ إن الله لا نعرفه نحن. عندما قال الحلاج: ما في الجبة إلا الله، فعلى الطريقة نفسها التي قال بها المسيح: أنا في الآب والآب فيّ. فالمسيح والحلاج قالا إن الله يمشي على الأرض، إنه إنسان، أنسنـة الله. . ثم إنك تصـل في النتيجة إلى اعتبـار أن المـوت لا يعني شيئـاً. . هناك وحـدة الوجـود. يصبح المـوت تحصيل حـاصل، وقـد يكـون أعز من الحيـاة. قد يجـد في المـوت نقـطة انـطلاق لحيـاة عنـد الآخرين. من هنا أدخـل عبد الصبـور في جماعـة الشعراء التمـوزيين ولو لم يكن قد تكلم عن تموز مباشرة. .

● ومن هو تموز الذي تنتسبون إليه؟

ـ تموز هو الإله القديم الذي انطلق من ما بين النهرين، من

بابل وأشور. الفينيقيون دعوه أدونيس وكذلك الإغريق. إلـه تقول الأسطورة إنه كان جميلاً جداً وكانت الآلهة عشتروت تحبه، كان هناك عشق بينهما. وخلاصة الموضوع أن وحشاً برياً قد قتله وأن دمه سال في نهر ابراهيم، وفي كل ربيع يحمر النهر من دم أدونيس. تقول الأسطورة إن أدونيس يقوم كل ربيع. وتجسد هذه الأسطورة السامية عملية الصلب والقيامة عند المسيح..

● أريد أن أعرف ماذا عملتم أنتم في الخمسينات للشعر العربي؟ كيف كانت صورة الشعر العربي قبلكم، وما الذي طرأ عليها من تبديل بسبب حركتكم؟ ألم يكن هناك تجديد قبلكم؟ كيف تقولون وقد قـلتم أكثر من مرة، أنتم أو بعض مريديكم، إن مجلة شعر هي كلّ شيء ولا شيء قبلها؟

ـ أحب أن أقول أولاً كرد على الذين يقولون إننـا استوردنـا بضاعة أدبية وفكرية وشعرية من أوروبا وأميركا وإننا حاولنا إلباسها الأدب العربي عنوة وقسراً، إن التفاعل بين الثقافات شيء تاريخي قديم وويل للأمة التي لا تتفاعل ثقافياً مع أمم أخرى سواء كانت أدنى أو أعلى منها ثقافة. الأوروبيون يذهبـون اليوم إلى الصـين وإفريقيا ليستمدوا منهم مدداً جديداً. الرسول قال اطلبوا العلم ولو في الصين. إن التفاعل بين الثقافات شيء مشرف وليس شيئاً معيباً وويل للأمة التي تقفل على نفسها وتقول: هذا من الثقافة الفلانية ولا أريد التعامل معه.. أتعامل مع روسيا في الثقافة ولكني لا أتعامل مع أميركا. أتعامل مع الصين ولا أتعامل مع اليابان. إن جهد الإنسان هو لكل الناس في العالم في نظري. وإذا اخترع الإنسـان آلة في الأرجنتين وكانت تحسّن الوضع بالنسبة للآلات الأخرى، فإننا نعممها بالعالم. لـماذا نعمم النظريـة الفلسفية أو العلمية أو الطبية ولا نأخذ بالنـظريات الأدبيـة والنقديـة والفنية

والموسيقية؟ لماذا نأخذ السيارة ولا نقول إنها دخيلة على التراث العربي والتقاليد العربية. لم يكن عندنا سيارة، والجمل أفضل وكذلك الحصان. لماذا لا نستعين بنظريات فكرية أو أدبية؟ العرب عندما كانوا في أوجهم لم يقولوا مثل ذلك. لقد أخذوا من كل الثقافات التي عرفوها واحتكوا بها. لم يقولوا أبداً لا نريد أن نأخذ من الفرس أو الإغريق أو الهنود.

إذن ساقطة الفكرة التي تقول بأن هذه النظريات الفكرية أو الأدبية لا علاقة لها بالذوق العربي العام وإن الأذن العربية معتادة على الرنة الموسيقية في الشعر، وصدر وعجز وقافية وإن هناك موسيقى عربية للشعر وإن الأذن العربية لا تتحمل موسيقى ثانية، كأن الآذان العربية جامدة. إذا كان العرب يعجبهم العود والقانون والربابة، فلا يجوز أن يسمعوا أوركسترا مثلاً. كأن الأوركسترا ليست لهم. هذا أمر مرفوض تماماً. إذا لم تكن الأذن متعودة، فنحن نعودها. . إذا لم تفهمها اليوم فستفهمها بعد عشر سنوات. أعطهم كل يوم نغمة، فيعتادون عليها. وهذا أمر موجود في كل نواحي الحياة. . . إذا أنت غير معتاد لأن تركب في طيارة لأنك تخاف، فيجب أن تعتاد وإلا ذهبت في باخرة. . يجب أن تعتاد وإلا كنت خارج العصر.

الذين خطر بفكرهم التجديد في الشعر لم يكن لديهم عقد في هذا الموضوع، كانوا جماعة من الأحرار أولاً. اطلع على مجلة شعر وعلى المحاضرة التي مهدت لها في الندوة تجد أن هناك إصراراً على الحرية. أول بند في المجلة أن الشاعر حر وهو يضع قوانينه وهو فوق القوانين الشعرية والضوابط الشعرية وليست هي فوقه. هو الذي يضع النظام ولا يضعه النظام. إذن أول شيء هو إعطاء الشاعر الحرية. يردون عليك فيقولون: إذا أعطيته هذا النوع من الحرية ننتقل إلى الفوضى. نجيب: إذا كان شاعراً أصيلاً فهو

يعرف كيف يستعمل الحرية. إنه يجد نظاماً ضمن هذه الحرية. إذا كان شاعراً مزيفاً طبعاً سيضيع..

لنأخذ ناحية من النواحي الاجتماعية: يقولون بالعصمة. لا يجوز للمرأة أن يكون عندها كمية كبرى من الحرية. كانوا يحجبون المرأة خوفاً عليها أو منها... هذه النظرية خطأ، أعطِ المرأة الحرية، وإذا لم يكن عند المرأة صيانة ذاتية، فإنها ستشذّ، سواء حجبتها أم لم تحجبها.. يجب أن تبني لها مناعة داخلية بحيث تمتنع هي من تلقاء نفسها عن أي شذوذ.

نفس الشيء ينطبق على الشعر. لا نقيد الشاعر كي يكتب على ذوقنا، على ذوق الخليل بن أحمد. الخليل بن أحمد وضع نظاماً من ألف سنة فيجب أن نمشي عليه إلى أبد الآبدين. أنا أضع النظام. الشنفري لم يكتب على النظام. أمرؤ القيس لم يكن عنده الخليل بن أحمد. كان حراً. الشاعر المبدع هو الذي يضع نظامه، ثم يصبح هذا النظام قانوناً يهتدي به الآخرون ثم يغيرونه. هم أيضاً أحرار في تغييره أو رفضه. إذن حرية تامة للشاعر لأن الإنسان في الأخير حر، سواء كان شاعراً أو غير شاعر. سياسياً حر، شعرياً حر، إلى آخره. ولكنه ليس حراً ضمن الفن الذي هو كشاعر، من سليقته، من موهبته، أن يتقيد به، أن يعمل أشياء فنية قبيحة لا معنى لها. القانون موضوع باسم أكثرية الشعب. إذا قالت الأكثرية إن هذا القانون جيد، فمعنى ذلك أن كل مواطن يجب أن يقول إنه حر إنما هذا القانون أنا عملته.. إنه ليس مفروضاً عليّ. من هنا حرية الإنسان ضمن المجتمع حتى ولو كان هناك قوانين.

أكثر شيء اهتدينا به هو تخليص الشاعر العربي من القوانين المفروضة عليه. ثم إننا قلنا للشاعر العربي، كما قلنا للإنسان العربي إن الحضارة الإنسانية كلها ملكك وأنت سواء ساهمت فيها في الماضي أو لم تساهم، شريك فيها. يمكن أن تكون قد مرت مرحلة

في تاريخك ساهمت فيها قليلاً، ثم تعذر عليك أن تساهم، لا علاقة لك بذلك، المهم أن أخاك في الإنسانية عمل نظرية، اختراعاً، سيارة، قصائد، كلها لك.. التراث الإنساني كله ملكك.. لا يوجد هم ونحن. هناك «نحن» فقط. المتنبي لنا بمقدار ما شكسبير لنا..

● **إنما ألا تعتقد أن لكل أمة خصائصها الأدبية.. أليس هناك شعرية عربية خاصة مختلفة عن شعرية اللغة الإنكليزية مثلاً...؟**

ـ هذا الكلام مردود للسبب التالي وهو أن الشاعر الأصيل لا يستطيع أن يخرج من تراثه، من بيئته، من لغته ومن عبقرية لغته إطلاقاً. ليأخذ ما شاء من الخارج، ولكنه إذا كان شاعراً أصيلاً، فلا يمكنك إلا أن تصل إلى النتيجة التالية وهي أن هذا الشاعر الذي كتب شاعر عربي. خذ جورج شحادة مثلاً. جورج شحادة كتب بالفرنسية ولم يكتب بالعربية. إذا قرأته تشعر رأساً أنه غير فرنسي لأنه أتى «بشغلات» من تراث آخر غير التراث الفرنسي.. تعرف ذلك من قصائده لماذا؟ لأن جورج شحادة شاعر أصيل.

فالخوف من الذوبان، من ضياع هويتنا، خوف مردود جداً.. إذا كنا نحن واعين، فلن يضيع شيء. يقولون لك: الاستلاب الثقافي، الغزو الثقافي، هذا خطأ. هذا قوقعة توصلنا إلى القحط لا غير. لقد بدأنا حديثنا حول القحط في الشعر العربي اليوم. إنه موجود لأن هذه الأفكار الخاطئة تطغى على الذين يكتبون اليوم أدباً وشعراً. إن الأدباء والشعراء يخافون أن يكون لهم أي تأثر بثقافات أخرى غريبة وأجنبية..

أنا أعتبر أن التراث الإنساني ملك جميع البشر، وأنا أفرح عندما أرى عملاً أدبياً ناجحاً في أي أدب من آداب العالم، كما أفرح عندما أرى هذا العمل الأدبي الناجح في أدبي العربي. وأنا أعتبر أن

شكسبير ملكي كما يعتبر الإنكليز شكسبير ملكاً لهم والمتنبي يجب أن يعتبر ملكاً للآخرين إذا رأوا أنه شاعر إنساني هام وهم يأخذونه بدون عقد ولا يقولون مثلاً هذا عربي ولا نريد أن نأخذه. . ودليلي على ذلك أن الغربيين ترجموا أشياء هامة كثيرة في آداب العالم دون أن يقولوا إنها مستوردات أجنبية، المهم أن تكون هذه الأشياء ذات قيمة . .

● ولكنكم اهتممتم أكثر من اللزوم بالآداب الأجنبية بينما انكفأتم عن الأدب العربي. . مطلوب بدون شك كمية اهتمام كبيرة بهذه الآداب الأجنبية، ولكن اهتمامكم أثار الريبة لأنه زاد عن حدّه كأن هناك هجرة روحية متعمدة!

ـ لم ننكفِء. لم ننكفِء. كل واحد منا نحن هؤلاء الذين يسمونهم النقاد رواداً يعرف الأدب العربي معرفة جيدة وممتازة، بل إنه علّمه في المدارس والجامعات. خذ خليل حاوي، هو أستاذ أدب عربي. خذني أنا، علمت الأدب العربي، أدونيس أستاذ أدب عربي، خذ جبرا، خذ توفيق صايغ، له محاضرات في الأدب العربي والشعر العربي. كلنا كنا متعمقين في الأدب العربي، إنما هذا الأدب العربي أنت من ضمنه ويجب أن تبقى فيه. . إني لا أعتقد أن أحداً يستطيع أن يقول إن مجلة «شعر» لم تقل هذا الكلام. إذا أردت أن تظل من ضمن هذا التراث، فيجب أن لا يثقل عليك هذا التراث ويصبح عبئاً. يجب أن تسيطر أنت عليه وليس العكس، يجب أن تأخذ أحسن ما في هذا التراث وتغنيه بأشياء ثانية .

في تلك الفترة لم يكن همنا أن نشتغل بالتراث العربي، كان هناك آخرون يشتغلون بهذا التراث، كان همنا أن نضيف لهذا التراث لأننا صادف أننا كنا نعرف التراث الغربي. صادف أننا درسنا في

مدارس أجنبية وذهبنا إلى الغرب، وإلى الشرق، فأردنا أن نجلب معنا ما يفيد الأدب العربي، لا أن نقوم بدراسات عن الأدب العربي. ليقم غيرنا بهذه الدراسات، لسنا نحن رافضين لذلك. لقد غامرنا لكي نكتسب لأدبنا، لكي نقوم بنهضة والنهضة تحتاج إلى شرارة كي تنقدح بها. هذا هو السبب في أننا كنا نهتم بهذه الآداب الأجنبية. ولذلك تجد في مجلة «شعر» تركيزاً على الترجمات من الآداب العالمية المعاصرة لشعراء عالميين كبار. كانت مجلة «شعر» تعتني بالترجمات. ترجمت كبار الشعراء المعاصرين المسيطرين على الساحة الأدبية في العالم وهو أمر أفاد الأدب العربي كثيراً... لم يكن بإمكاننا أن نتكلم عن الشعر ومفهوم الشعر الحديث وليس عندنا نماذج شعرية عالمية حديثة. كانت رغبتنا أن يرى الشعراء العرب كيف نيرودا يكتب الشعر، كيف إليوت ورامبو وسواهما كتبوا الشعر. كان هذا أمراً مهماً يومها وهكذا تجد أن عملية مجلة شعر كانت عملية تبشيرية رسولية أكثر من أي شيء آخر. ماذا كان ينتج لو درسنا أدب الجاحظ وما فيه من حسنات وإيجابيات، أو امرؤ القيس أو سواهما. كان اهتمامنا الأول هو تطوير الشعر العربي بما تطور به في الخارج ونعطي نماذج كي نعرِّب هذه النماذج ونحذو حذوها وتصبح ملكنا وتكون هذه النماذج منا وفينا.

● **مجلة شعر اعتزلت المشاكل العامة للأمة. كان هناك ثورة عربية، كانت هناك الناصرية، كان هناك يقظة عربية قومية، بينما كنتم أنتم مبتعدين، أو إنكم كنتم ضد كل ذلك. وكله فكر أقلّي وشعر أقلي مخالف لاتجاهات الجمهور...**

ـ هذا الكلام سمعناه كثيراً... لا يستطيع أحد أن يقول إن أي شاعر من شعراء الحركة الحديثة كان لا وطنياً أو إنه لم يكن يتألم لآلام وطنه أو إنه لم يكن يعنى بالأحداث الهامة التي مرت علينا خصوصاً من عام ١٩٤٢ حتى اليوم. لا يستطيع أحد أن يقول

ذلك. إنما كان مفهومنا للشعر والفن يختلف عن مفهوم سوانا. كنا ضد المباشرة في التعبير. في الماضي كان شوقي يقول: سلاماً من صبا بردى أرق. . . وكان يقول أشياء مباشرة من هذا المعنى، عن الموضوع مباشرة. بدر عمل ما عمل شوقي قبل أن يدخل بحركة الشعر الحديث تماماً. كان بدر يكتب عن الاستعمار وبور سعيد وما إلى ذلك. .

ليس ضرورياً أن يصف الشاعر امرأة يحبها، أن يصف عينيها وصدرها وجسدها، العيون الخضر والقامة البيلسان وما إلى ذلك. . . من وحي هذه المرأة قد يكتب قصيدة عن الله. . قد يكون هذا الزخم الذي رافق حركة الشعر بعد الخمسينات من وحي هذه الأحداث التي جرت. قد يكون أننا عبرنا عن هذه الأحداث بطريقة غير مباشرة. خذ البئر المهجورة لي. كيف تقول لي إنها لا تحوي الأحداث الموجودة بطريقة من الطرق ولكني لم أذكر لا الإنكليز ولا الأميركان ولا الاستعمار ولا الشيوعية ولا فلان ولا فلان. لم أذكر أحداً ولكن يكفي أن أصف معاناة شخص مهجر لكي أصل إلى حدث وإلى أحداث ولكن بشكل غير مباشر. اليوم شائعة مثلاً مسألة شخص مهجر من بيروت اضطر للقدوم إلى الجبل. كتب قصيدة عن الهجرة، ألا تعكس هذه القصيدة الحدث؟ شخص لم يجد منزلاً له نام على الطريق أليس هذا حدثاً؟

شعر المناسبات ذهب إلى الأبد. يقولون لك خليل حاوي وأدونيس لم يكتبا عن الأحداث. واقعياً أليس من أثر للأحداث في شعرهما؟ خذ قصيدة واحدة في «قصائد في الأربعينات»، اقرأها تجد ما هو حاصل اليوم أمامك.

كان يهمنا في العمق مشكلة الإنسان من حيث هو إنسان ضمن الحدث الذي يعيشه، وليس الحدث بحد ذاته. لم نركز الضوء على الحدث ولم نقل شعراً خطابياً. هناك خرق أساسي للمفهوم. في

البدء، قبلنا، كان يموت شخص فيرثيه الشعراء. اليوم يموت صديق فنرثيه لا كما كان يفعل القدماء. نكتب قصيدة حزينة تجد عند قراءتها أننا نعنيه عند كتابتها أو أقول في مقدمتها: إلى روح فلان دون أن أذكره بشيء. . .

● إذن كنتم ضد المباشرة ولكن مع روح الأمة في سعيها نحو أهدافها الوطنية والقومية. . .

ـ لا تستطيع إلا أن تكون كذلك. إذا كنت إنساناً حياً وأصيلاً لا يمكنك إلا أن تنعكس عليك أحداث الأمة ولكن طريقة انعكاسها بمفهومنا الشعري تختلف عما كانت عند أحمد شوقي مثلاً. هنا هو الفرق . أحمد شوقي الذي كتب عن دمشق مثلاً: سلام من صبا بردى أرق، لا أجده أكثر وطنية مني أو من غيري. لماذا؟ لأنني لم أكتب قصيدة عن استيلاء الإسرائيليين على الجولان أو الضفة الغربية ولم نقل يا بيغن يا كيت ويا كيت. .

● ولماذا أصيب إذن مشروع مجلة شعر بعزلة، وانكفأ عنكم جمهور المثقفين العرب، واعتبروكم خارج ساحتهم؟

ـ اعتبرونا كذلك لأسباب عديدة. أولاً وجدوا هناك ظاهرة فريدة نبتت هكذا في العالم العربي دون أن يفهموها في البدء كما يجب. ظنوا أننا حياديين إزاء الأحداث «وما فارقا معنا». . العرب يهمهم «الحكي»، «الكلام»، ما بيهمهم الفعل. لقد قلنا لهم: يا خيي في كلمة شي ضد العرب؟ لا. هاجمنا عبد الناصر شي؟ لا. هاجمنا الشيوعية؟ لا. حكينا عن التراث العربي إنو صفر؟ لا. شو بدكم؟ قال: بدك تحط عالغلاف صورة عبد الناصر ساعتها بتكون بالفعل إنك أنت مع عبد الناصر؟ ولك يا خيي مَنّها شغلتي هيدي. أنا أديب. مجلة أدبية للأدب الرفيع. شو تحط صورة عبد الناصر مثلاً؟

هيك بدهم العرب.. مظاهر.. حط صورة عبد الناصر وقول اللي بدك ياه جوّا ما بتفرق معهم..

● ولكنه بدا وكأنكم ثورة مضادة.

ـ بدا وكأننا ضد العقلية.. بصراحة لم نكن مع العقلية السائدة. كنا ضد العقلية العربية. تريد أن تجدد بالشعر، عليك أن تجدد بكل شيء، لا تستطيع أن تجدد بالشعر فقط، عليك أن تجدد في حياتك كلها وفي علاقاتك مع الناس..

في المجلة لم يكن هناك زعبرة وكذب ومسايرة. عندما كنا نجلس ونقرأ قصائدنا كنا «ننتّف» شعر بعضنا ونحن جالسون. الأعور أعور بعينه. رويت لك قصة خليل حاوي. لم يكن هناك مسايرة لأنه عندما يدخل الفساد بالمسايرة والمحاباة يفسد كل شيء..

● كان هناك تفاوت في المواهب في المجلة.. كان هناك ذو الكفاءة وكان هناك عديم الكفاءة فلان مثلاً..

ـ مضبوط.. كان هناك تفاوت وكنا بكل بساطة نعلم بعضنا ولم يكن أحد منا ينشر قصيدة في مجلة شعر أو في غيرها إلا ويقرأها لكل رفاقه الذين حواليه ويشكرهم على توجيه الملاحظات له كي يتحسن. اليوم بالعكس. إذا قلت لأحدهم: هذا غلط وهذه كلمة غيّرها تصبح أحسن، يجنّ... في أيامنا كنا نشكر الناقد، اليوم الناقد غير موجود.. كنا نشكر الناقد لأننا كنا نشق طريقاً جديداً..

● كيف كنتم تشقّون طريقاً جديداً وتنشئون حركة جديدة وكنتم تنشرون لبدوي الجبل ولجورج صيدح.. إذن مجلتكم لم تكن حركة طليعية محضة..

ـ نشرنا نماذج ناجحة من الشعر الذي نسميه شعراً تقليدياً.. شعر بدوي الجبل وغيره. نماذج ناجحة لشعراء معروفين وليس لأي

كان. السبب أننا أردنا أن نبرهن أننا لسنا شعراء طالعين من فراغ. هؤلاء الشعراء الكلاسيكيون لو لم يكونوا لما كنا وصلنا إلى حركتنا الجديدة. لم نـرفضهم ولا نرفضهم، نحن منهم ولكن ليس من الضروري أن نفعل مثلهم، ولا نحن ننكر فضلهم، إنما كل شيء بحسابه.

عندما صدر العدد الأول كان لدينا قصيدة من بدوي الجبل.. ماذا فعلنا؟ نشرنا أول قصيدة لشاعر مجهول عمره يومها ١٨ سنة. شيوعي من العراق. لم يكن معنا خبر حـول شيوعيتـه أو عدم شيوعيته. عرفنا فيما بعد أنه شيوعي لأن المجلة مُنعت في العراق. سألنا عن السبب قيل لنا إن هذا الشاعر شيوعي مُطارد.. اسم هذا الشاعر سعدي يوسف.. عملنا قبل صدور المجلة نداء فوردتنا حوالي مئة قصيدة من جملتها قصيدة لسعدي يوسف توجنا بها العدد الأول. شخص لا نعرفه، عمره ١٨ سنة، شيوعي، مطارد من الدولة، ومنعوا لنا العدد الأول. وبعدها قصيدة بدوي الجبل. لم نفتتح العدد بقصيدة بدوي الجبل. لو فعلنا ذلك لأثبتنا أنه ليس لنا قضية، ولكن يتبين العكس في ما أرويه.. وضعنا قصيدة سعدي يوسف في البدء كي نقول لبدوي الجبل: هذا هو المستقبل وليس

ثم إن كل شيء خطابي وفيه بيان وتزويق ومظاهر لم نكن نحتفل به. في مجلة شعر لم يكن هناك كليشيهات، عناوين، كله حرف مطبعة... وذلك عن قصد، هـذا التنسك، هـذا الرجـوع إلى الأصالة بدون هذا «الأرابسك»... تلاحظ أيضاً أن غلاف مجلة شعر مرسوم عليه شراع.. معنى ذلك أننـا مع العـالم، شراع، رسالتنا بكل العالم ومع كل العالم وكل هذا لم يأت صدفة. كان لدينا نزعة هي نزعة الخروج من القوقعة والتعلم من الناس بدون عقد وبهورة، كنا نريد أن نعمل مثل العرب بأول الفتح، صاروا

يأخذون من العالم، عمر بن الخطاب قال لمعاوية: شو عامل تاج وعامل ديوان، وقاعد عا عرش، وعمر كان ماشي. قال معاوية: نعمل كما يعمل العالم.. أنا الآن في الشام ولست في الصحراء.. هيك بدك تعمل. العرب اكتسبوا وعندما قل الاكتساب عندهم ماتوا. من ألف سنة ما عاد طلع منهم شي..

● **ظهرت مجلتكم وكأنها حركة انشقاق أكثر مما هي حركة ثورة.. رفض كامل للبيئة الموجودة فيها وللتراث.**

ـ لا أقول لك لا لأن مظهرها كان كذلك. حماستها كانت هيك. كل ثورة تكون متطرفة في أولها ولا أريد أن أقول لك كثيراً حول هذا الموضوع، أعتقد أن جبرا ابراهيم جبرا تكلم معك بصدده. كان هناك تطرف كثير. السبب أنني كنت مخضرماً وأكبر سناً من الباقين، كنت «لاجمهم» كتير..

يأتيني عصام محفوظ بديوان شعر يريد نشره. أقول له: هناك تكسير بالأوزان، يقول لي: أنا أريد أن أكسر الأوزان. أقول له: لا حبيبي، عندما تزن، تزن بصورة صحيحة. تريد أن تخرج على الوزن إعمل ما تريده. اللغة معروفة: ضرب زيد عمرواً. لا تستطيع أن تقول: ضرب زيدٍ عمروٌ. تريد أن تتكلم لغة محكية، تريد أن تخرج من الصرف والنحو اخرج. ولكن ضمن الصرف والنحو يجب أن تتقيد بأصولها.. ضمن الوزن يجب أن تزن بصورة صحيحة..

إذن كان هناك تطرف ولكن هذا التطرف كان ملجوماً إلى حد ما، ولو لم يُلجم لفشلت القصة كلها.. أنا بطبيعتي معتدل. مغامر ولكن معتدل. في عام ١٩٥٨ كان الدفع مختلفاً عما هو اليوم. نزلت الحركة يومها على الأرض «بتنقّز».. كانت شغلة غريبة.. مخلوق جديد مش متعودين عليه كيف ما بدهم يرفضوه.. بيخوّف.

● قرأت مرة في النهار العربي والدولي عندما كانت تصدر من باريس كلاماً لعصام محفوظ يقول فيه إنه في الاتجاه الذي سلكه أدونيس فيما بعد في الثابت والمتحول وموجزه أن التراث العربي تراث تقليدي وجامد، وأن المبدعين هم خوارج ويهود وما إلى ذلك.. قال عصام محفوظ إن أدونيس كان مكلفاً من قبل مجلة شعر بمهمة في إطار التراث العربي.. هل صحيح أنكم كلفتموه؟

ـ أدونيس كُلف بما يلي: من أجل أن نثبت أننا من ضمن هذا التراث العربي وجدنا من المناسب أن نعمل ديوان الشعر العربي. أن نغربل هذا التراث العربي ونعمل منه ٣٠٠/٤٠٠ صفحة. بدل أن يكون كما هو الآن، ما بتعرف المليح من القبيح، قلنا لازم نعمل هالمشروع.. هذا المشروع يكلف كثيراً من الناحية المادية. قال لنا شريف الأنصاري صاحب المكتبة العصرية إنه مستعد لنشر ما نريد من الكتب. قلت له: عندنا هذا المشروع فهل تموّله؟ قال: حاضر وبالفعل عملنا معه اتفاقية منها أن يعطي أدونيس كذا سلفيات، وحقوق التأليف فيما بعد.. إنما كان يسلف أدونيس شهرياً كي يستطيع أن يكمل المشروع. كان الاتفاق على أن يختار أدونيس القصائد القديمة ثم نجتمع ونرى ما يعمل، ولكن ما أن بدأنا حتى خرج أدونيس من المجلة ولا داعي الآن للبحث في هذا الموضوع، التاريخ يقول كل شيء فيما بعد.. ولكن عندما خرج أدونيس من المجلة ذهب بمشروعه إلى شريف الأنصاري. تبناه الأنصاري مباشرة بينما خرجنا نحن من الموضوع ثم صدر ديوان الشعر العربي ونحن خارجه. أما موضوع «الثابت والمتحول» فلا علاقة لنا به، أدونيس كلف نفسه به.. علاقتنا فقط كانت بديوان الشعر العربي..

● في حديثك تكلمت أكثر من مرة عن الأصالة وعن الشاعر الأصيل... ما هي الأصالة؟

ـ بكل بساطة الأصالة هي الصدق. أن يتكلم الشاعر بصدق، أن يقول مشاعره بصدق وأن لا يكون لديه مصلحة أخرى غير القصيدة، أن أكتب قصيدتي لا لأرضي بها فلاناً، أو لكي يقرأها خمسون مليون قارىء. عندما يكون لديك هدف أو غاية خارج القصيدة يبطل صدقك. .

● هل يمكن أن تتنكر الأصالة لتراث الأمة؟

ـ الأصالة مرتبطة بالإنسان. عندما يكون الإنسان صادقاً أصيلاً فلا يمكنه طبعاً أن يكون خائناً لتراثه. الأصيل هو رجل صادق وعندما يكون كذلك فإنه لا يمكنه الخروج على ماضيه. الأصيل ضد الدخيل. الأصيل هو ابن الشيء. وأهم شيء بالأصالة هو أن لا يكون عند الشاعر أية غاية غير القصيدة. إذا كان يسخر قصيدته لشيء آخر فهو ليس أصيلاً. . القصيدة مجانية لو لم يقرأها أحد. لا يجوز أن يكون عنده أي روح تجارية فيها. .

● ألا ترى أن يكون هناك ضوابط معينة في الشعر؟ ألا يجب أن يحكم القصيدة الجديدة نظام معين؟

ـ الشاعر الأصيل ليس من الضروري أن تفرض عليه قوانين وأنظمة معينة. طبعاً لا غنى عن قواعد عامة موجودة في كل آداب العالم ومدارس العالم. هناك كتب في كل آداب العالم عن القصيدة، مميزاتها، خصائصها. . .هناك كتب لا تُحصى عن الشعر وعن الأدب في كل آداب العالم. . هذا كله يجب أن يتعلمه الطالب. مثل الرسام الذي يتعلم في الأول أصول الرسم، ثم فيما بعد يصنع ما يشاء. .

الشاعر كذلك. كل هذه المميزات والخصائص والمذاهب الأدبية يتعلمها الأديب والشاعر في المدرسة والجامعة، وبعد ذلك يصبح عارفاً بأصول اللعبة. قد يزيد على هذه الأصول. قد يجد أن هناك ما هو أفضل منها. أترك له حرية، لا تخف منه أو عليه. .

● ولكن ألا ترى أن يثبت الشعراء الشباب أنهم قادرون على نظم قصيدة كلاسيكية واحدة؟ أليس ذلك بمثابة امتحان شكلي محض يجب أن يمر به الشاعر «الحديث»؟

ـ إذا لم يثبت كفاءته اتركه. لماذا نلحقه. هناك ٥٠٠٠ شاعر في العالم العربي، دعهم يكتبون شعراً وينشرون. وبالأخير ماذا نجد؟ من يبقى؟

● كيف تجد نفسك أنك مع شاعر ومع الشعر؟

ـ أنا عتيق بالصنعة كتير. . هناك خبراء كما تعرف. خبير بالتبغ مثلاً. أنا أقرأ قصيدة لشاعر فأعرف رأسماله منذ أول وهلة. القارىء العادي يأخذ وقتاً ولا يعرف. من هنا كانت أهمية مجلة «شعر» وضرورة وجود شيء من هذا النوع. ضرورة وجود مجلة عندما تنشر لشاعر معنى ذلك أن هذا الشاعر له قيمة وعنده إمكانية الشعر.

عندما كنا ننشر لشاعر، كنا ننشر له عشر صفحات أو عشرين صفحة. كنا نريد أن ندفع الشاعر إلى الأمام بهذه الصفحات. طبعاً أخطأنا ببعض الأشخاص. وعندما كان الشاعر ينزل بمجلة «شعر» كانت جميع الأبواب تفتح له. اليوم لا تعرف من هو الشاعر الناجح ومن هو الشاعر غير الناجح. النقد عندنا ٩٠٪ منه غير مخلص، والقارىء لا يصدق إذا قال الناقد اليوم فلان شاعر جيد أو غير جيد. لو كانت مجلة «شعر» موجودة اليوم لاختلف الأمر. لمجرد أن لا ننشر لفلان أو لمجموعة من أدعياء الشعر فمعنى ذلك أن عليهم أن يسكتوا. .

● هناك من يعتبر أن هذه الفوضى الشعرية الموجودة اليوم أنتم مهدتم لها، أقصد مجلة شعر. فبإلغائكم لكل الضوابط فتحتم الباب أمام الضحل وأمام ضعيف الموهبة. .

ـ نحن لم نمهد لهؤلاء. التجارب يجب أن تُشجع.

● ولكن الفن بطبيعته أرستقراطي، نخبوي، بإطلاقكم الباب على مصراعيه دخل لنادي الشعر من لا علاقة له بالشعر من لا جواز عنده للشعر غير هذه النماذج من قصائد النثر!

ـ على القارىء أن «يصوصل» هذه المواهب. إذا شعب كان مسجوناً وأطلقت له حرياته بموجب دستور، ثم نشأت فوضى.. الحق ليس على الدستور.. عندما تستتب الأمور، سيتغير الأمر. هناك رحلة انتقال ستحصل وفي النهاية لا يصح إلا الصحيح.

● كيف تنظر اليوم إلى الشعر السائد؟ هل تشعر بتكبيت ضمير كما شعر عبد الصبور في آخر أيامه، وكما يشعر اليوم جبرا ومحمود درويش لأنهم مع رفاقهم الرواد ربما مهّدوا لهذا النوع من الشعر؟

ـ لا. هذا الندم غلط وقد كانت نازك أول من بدأه في كتابها (قضايا الشعر المعاصر). لم تكن نازك منذ بداياتها متحررة تحرراً تاماً..

إذا كان هناك سوء استعمال فليس الحق على مفهوم الشعر الحديث، ليس الذنب ذنب حداثة الشعر كمبدأ. أنا أخشى أن يتكرر في التراث العربي الأمر التالي: كلما ظهرت نزعة جديدة تخنق ثم نعود إلى الصفر. منذ عشرين سنة بدأت نهضة شعرية جديدة هامة ولكني خائف على هذه النهضة الشعرية من قوى الظلام ونعود إلى الموال القديم.. أنا أخشى أن يتحقق المثل الذي قاله المسيح في الإنجيل، مثل الزارع: هناك بذور نزلت بين الصخور لم تنتج شيئاً، نزلت على الطريق داستها الناس، نزلت ما بعرف وين، نقرتها الطيور، هناك بذور نزلت بتربة صالحة، أعطت.. نحن نتأمل أن هذه البذور الجديدة إذا كانت حقيقية أن تنمو في تربة صالحة. أرجو أن لا ينتكس الشعر العربي الحديث، فإذا انتكس فلن يكون الحق على مفهوم الشعر الحديث، بل على

التربة العربية. . من الظلم أن نخنق الأفكار الجديدة. . لا يجوز أن تطغى الأفكار السلفية على الأفكار الجديدة. يجب أن يكون هناك صراع بين الأفكار والمفاهيم وليس تعطيل هذا الصراع أو خنقه. والغلط لا بد أن يظهر فيما بعد أنه خطأ. هناك الآن عشرون أو ثلاثون شاعراً لبنانياً هل نمنعهم من كتابة الشعر؟ اتركهم ولا بد أن يتضح يوماً الجيد منهم من العاطل. ناس كتار عملوا دواوين لا أحد يسمع عنهم كلمة اليوم. قد تسمع بواحد أو اثنين. دعهم والزمن يغربل وليس هناك من شيء سيء ويعيش. .

الحرية ضرورة من ضرورات نمو أدب صحيح وشعب صحيح وحياة صحيحة ومجتمع صحيح. بدون حرية لا ينمو شيء، لا شعر ولا غير. الإنسان لا ينمو إلا في مناخ حرية. إذا وضعنا قانوناً فيجب أن يكون له علاقة بوضع هذا القانون، بطريقة ما. ولو نشأ فساد في ظل الحرية، ولكنه أفضل من التعسف والقمع.

● عندما يتكلمون عن أزمة في شعرنا الحديث، كيف تفهم هذه الأزمة؟

ـ أساساً المفقود الكبير هو الحرية، ثم الثقافة في محنة. هناك حركة تجهيل في العالم العربي. هناك من يقول: لماذا تتعلم لغة أجنبية؟ تعلم العربية وهذا يكفي. لبنان لماذا هو طليعة العرب؟ لأنه يعرف لغات. المكتبة العربية لا تكفي ونحن نتمنى أن يأتي يوم يكون في العربية غنى حضاري كاللغة الألمانية أو الفرنسية. لو أراد العرب تعزيز اللغة العربية لتصبح لغة كافية للطالب والباحث في جميع الفنون، لرصدوا كذا مليارات على مدى خمسين سنة من أجل نقل التراث الغربي من أيام طاليس حتى اليوم إلى اللغة العربية، وذلك على غرار ما فعل الألمان والروس. عندما دخلت روسيا الحضارة الأوروبية ترجمت روسيا كل هذه الحضارة إليها لدرجة أنك

لو كنت روسياً لكنت مكتفياً بها. اللغة الروسية تحوي كل شيء، إذا طلع اختراع في أميركا، ينقل للروسية بمجلات اختصاصية. واللغة العربية بخزانتها، بمراجعها، لا يمكن أن تستغني عن لغة أجنبية. لا مانع أن يستغني العرب عن اللغة الأجنبية إنما يجب تأمين التراث العالمي منقولاً إليها. وبدل أن يصرفوا كل هذه الملايين على الطائرات والدبابات التي لا معنى لها، لماذا لا يصرفون ثمن طائرتين أو ثلاث طائرات على فريق ترجمة يُموّل لمدة خمسين سنة. صندوق خاص لترجمة التراث العالمي. العرب ملتهون بشراء الأسلحة. أول شيء يجب أن تعمله الجامعة العربية هو تأمين وجود هذا الصندوق وعندها لا مانع من تجاهل اللغة الأجنبية. إنك تتعرف إلى حامل بكالوريا سورية أو عراقية مثلاً فتجده لا يعرف لغة أجنبية، كيف يتثقف؟ ثم الترجمات التي تحصل إلى العربية ليست دائماً بالترجمات الدقيقة.

كيف لا يكون هناك إذن انحسار في الأدب والعلم، وكل الثقافة ضرورية جداً للشاعر لأن الشاعر غير الزجال. والرواد، أو الذين يسمونهم رواداً كانوا جميعاً مثقفين ثقافة جيدة، استعرضهم واحداً واحداً تتأكد من ذلك. أدونيس مثلاً مبارح أخذ دكتوراه، بينما هالجيل اللي طالع قاعد، بيدخّن سواكير بالقهاوي وبيشرب قهوة وبيفتكر إنو هو موهوب بيعمل شعر..

إن من يكتب ليقلد أحمد شوقي أو بدر شاكر السيّاب ماذا تنتظر منه؟ إذا مثله الأعلى هو بدر شاكر السيّاب.. يجب أن يجعل مثله الأعلى شكسبير، هوميروس، دانته، لكي يصير بدر شاكر السيّاب.. ومن المؤسف أن اطلاع هؤلاء الشباب الجدد على الآداب العالمية يتم عن طريق الترجمات، وهذه الترجمات سقيمة ولا فائدة منها.. لذلك كلهم عائشون على فتات مجلة «شعر» لأنها البوابة الوحيدة على الثقافة الأجنبية وهذا خطأ. يجب تجاوز مرحلة

مجلة «شعر» والذهاب إلى النبع، لا إلى الساقية. لماذا لا يذهبون؟ لأنهم لا يعرفون لغة أجنبية كما لم يتغرّبوا ولم يدرسوا في جامعات الغرب. .

● قلتم مرة إنكم أقفلتم مجلة شعر لأن المجلة اصطدمت بجدار اللغة. .

ـ أقول لك باختصار أن قضية اللغة العربية ورأيي في موضوعها قضية قديمة تعود إلى أيام كنت طالباً في الجامعة الأميركية ببيروت. كان عندي دائماً نزعات تجديدية، وروح مغامرة. لقد اكتشفت أن اللغة العربية مظلومة بالمتكلمين بها. لقد تطورت بالكلام ولكن المتكلمين لم يعترفوا بتطورها بالكلام كأي لغة حية في العالم. لقد طوروها بالكلام، ولكنهم يكتبونها كما هي حسب الطريقة القديمة التي لم تتطور، وأقصد بقواعدها ونحوها وصرفها ولا أقصد المفردات. اللغة العربية هي ذاتها، لغة الجريدة مثل لغة نهج البلاغة، بدون فرق. إذن اللغة واقعة في ظلم لا بد أن ينفجر يوماً. كيف سينفجر؟ إما على أساس أن تموت هذه اللغة بين أيدينا كمريض في مرض خطير (والدليل على ذلك أن أبناءها لا يستطيعون تعلمها، كما أنه في أرقى المستويات لا يتكلم هذه اللغة الفصحى أحد). وأنا أشك في كون الملك فلان نفسه يتكلم هذه العربية الفصحى مع وزير مثلاً. وهؤلاء عرب أقحاح.

إذن عندما فكرت بهذه اللغة فكرت من زاوية إحيائها لا من زاوية دفنها، أو أنها غير صالحة. وجهة نظري إحياء هذه اللغة. هناك ناس طرحوا المسألة على أساس أن اللغة العربية ماتت وأن هناك لغة محكية بالضيعة الفلانية، بزحلة مثلاً، أنا بدي أعمل لغة جديدة. .

لا، اللغات تمسي قديمة ثم تتحدث مع الزمن. لم تتحدث العربية إلى اليوم بصورة طبيعية لأسباب دينية ولوضع الانحطاط الذي مررنا منذ ألف سنة. أنا نظريتي بكتابة اللغة المحكية أدبياً مع

الحفاظ على أصولها وانتمائها للغة الفصيحة، لا أفصل بين المحكية والفصحى. أنا أقول إن اللغة التي كتبت بها (الولادة الثانية) هي اللغة العربية الحقيقية وكيف تحدثت. لا أقول لغة عامية ولغة فصحى، أقول: هذه هي اللغة الفصحى، هكذا صارت. هناك بالإضافة إلى ذلك، لغة عامية ولكن هذه لا علاقة لنا بها. دائماً في كل آداب العالم هناك لغة عامية عادية لا تُكتب. أنا أرفض أن أقول إنني أكتب لغة عامية وهناك لغة فصحى، أنا أقول: هذه هي اللغة الفصحى، أي ما أكتب بها، لذلك سميتها اللغة العربية الحديثة. هناك لغة عربية قديمة، وهناك لغة عربية حديثة، كما سموا اليونان لغتهم القديمة، ولغتهم الجديدة: اللغة اليونانية القديمة واللغة اليونانية الجديدة.

ما الفائدة من هذا الموضوع؟ الفائدة هي أنك عندما تأتي إلى اللغة العربية الحديثة تجد أن هذه الأثقال التي نحملها بهذه اللغة العربية الفصيحة، والتي لا نحكيها، طرحناها جانباً، ونتكلم بدونها ونتفاهم. نتكلم أعمق موضوع تشاء بهذه اللغة متروكاً منها الأحمال والأعباء: النحو مثلاً، المثنى، نون الإناث، إلى آخره. هؤلاء لا نستعملهم عند الكلام ومع ذلك فإننا نتفاهم. أكتب اللغة العربية بدون هذه الأعباء وببيان وبلاغة. إذا كنت مقتدراً تكتبها ببلاغة وإذا لم تكن أديباً تكتبها بشرشحة.. عدنا إلى قصة الشعر الحديث والشعر القديم.. إذا كان أحدنا شاعراً كان شاعراً بقافية أو بدون قافية، بوزن أو بدون وزن.

هذا هو الطرح الجديد الذي أنا طرحته. وأنا أعتبر أن هذا هو جدار اللغة، وبمعنى آخر: لا أدب حديث إلا بلغة حديثة؟ ما هي اللغة الحديثة؟ هي التي تُحكى، لا التي تُكتب ولا تُحكى. هذه ليست لغة حديثة.

● ولكنـك تقول: التي تُحكى قسمـان: ما تكتبـه أنت وتلك التي يحكيها الشعب.

ـ دائماً اللغة تُحكى لغتان: اللغة الأدبية، واللغة غير الأدبية التي يحكيها الشعب.

● إذن هناك دوماً ازدواجية..

ـ الازدواجية ستبقى ولكن هذه لا تُسمى ازدواجية لأنه لا فرق بينهما. هناك فرق صفة، إن الرجل العادي ليس أديباً، يحكي كما يشاء، موروا مثلاً، ميتران، يحكي لغة فرنسية حية. نفس القواعد التي فيها هي التي يحكيها «الدكنجي» الفرنسي ولكن لأن موروا أو ميتران مثقف، مفرداته تتثقف، ولكن اللغة ذاتها. بينما الذي يحكيه رئيس الجمهورية عندنا لا علاقة له بما يحكيه «الدكنجي» عندما يخطب. عندما يتكلم مع الناس، اللغة ذاتها..

● والعامية الأخرى كالتي عند سعيد عقل..

ـ هذه العامية موقف من اللغة، وهذا الموقف أنا ضده جداً، بل هو تشويه للفكرة من أساسها. سعيد عقل عنده موقف من اللغة التي يكتبها وهو أن لبنان يجب أن يكون له لغة مستقلة. كما يحكي الناس يكتبها Phonétique أي كما تُلفظ ويقول لك سعيد عقل: هذه اللغة غير عربية، إنها لغة لبنانية. تقول له: بجريدتك لا يوجد ولا كلمة إلا وهي عربية. يقول لك: لا، الثقافة أنا أكتبها (سقافي).. ولكن الثقافة كلمة عربية بالطبع.. لا يوجد منطق عند سعيد عقل بهذا الموضوع وقد تحدثت معه كثيراً في الماضي حول هذا الموضوع: يقول لي: ما تحكي معي باللغة، أنا هيك..

موقفه موقف غلط أساساً. شو الثقـافة: سقـافي؟ شو معنى (معلمي) ميم ياء و (معلمة الضيعة) تاء مربوطة؟ الياء صارت تاء مربوطة؟

● **والحرف اللاتيني؟**

ـ مشكلة اللغة مشكلتان: المشكلة التي نتحدث عنها الآن ومشكلة الحرف. الحرف العربي مشكلة من المشاكل على اعتبار أنك يجب أن تفهم كي تقرأ، وأنه يجب أن تشكِّل والتشكيل «شغلة» عويصة جداً طباعة وكتابة وما إلى ذلك. ومن أجل ذلك تساءل العرب منذ أيام النهضة: ماذا نفعل بهذا الحرف. الحرف اللاتيني تقرأه لأن الـ «Voyelles» موجودة بصلب الكلام بينما بالعربية غير موجودة وعملياً لا تستطيع أن تضعها. إذن هذا الحرف صار قديماً archaique. لقد قاموا بمحاولات وتجارب عديدة. مجلة (الهلال) قامت باستفتاء مع الأدباء العرب حول ذلك وحتى الآن كل واحد يحلها على طريقته.. من جملة الحلول الحرف اللاتيني ولم يبت به حتى الآن. أنا لما اهتممت بالموضوع لم أهتم بمسألة الحرف اللاتيني. يجب أن «نجلّس» المشكلة الأولى، وبعدئذ الله بيفرجها..

مع أنسي الحاج

● **ما هو الجديد الذي يبقى في نظرك، وما هو الجديد الذي يبلى؟**

ـ الجديد أشكال ودرجات، يستوقفني منه هذه اللحظة الشكل المتصل باللغة.

الجديد إما أن يغيِّر اللغة أو يحاول تغييرها، أو هو يحصل ويكون تغيير اللغة، بعد حصوله، إحدى نتائجه. ما حدث مع دانتي، شكسبير، الرومانطيقية، السوريالية، جبران . . .

تسألني عن الجديد لأنك تفترضني مجدداً، لعلي هكذا بالفعل. ولكني لا أنظر إلى نفسي من هذه الزاوية إلا بصورة عابرة وجزئية. لذلك لا أستطيع أن أحدد لك الجديد الذي يبقى والجديد الذي يبلى. ولا مرة كانت تهمني مسألة التجديد هكذا. السبب، ربما، أن التجديد عندي جاء نتيجة ولم يكن هدفاً.

● **نتيجة لماذا؟**

ـ نتيجة لقوة أكبر منه تشتمل، بالإضافة إليه، على عناصر أخرى أظن أن بينها ما هو عميق الارتباط ببعض التقاليد.

● **هل لنا بإيضاح أكثر حول هذه «القوة»؟**

ـ إن ما جعلني أكتب «ما» كتبت هـو نفسه ما جعلني أكتبه «هكذا».

● **وكيف تشعر بأنك في «حضرة» الجديد؟**

ـ الجديد يستوقفك فوراً. بنوع من «الضـراوة»، من التعنيف الخاص به، في كل جديد، مهما يكن طبيعياً ولطيفاً، شيء من «الاغتصاب».

● **وكيف تجدد؟ كيف تحدد الإبداع؟**

ـ لا أستطيع أن أقول لك كيف أجدد. إنك تنظر إليّ من بعيد جداً وتراني على غير ما أنا. هذا السؤال لا يمسني. ويخيل إليّ أن ما يهمك من إلحاحك على الجديد هو تعارضه أو عدم تعارضه مع القديم،هذا الموضوع لا يهمني.

● **لعل صيغة السؤال لم تكن واضحة. وإذا وضعنا «كيف» تجـدد مكان «لماذا» تجدد؟**

ـ أجيبك أنه قد يكون في لاوعي النزعة إلى التجديد هاجس الهرب من الموت، إذا افترضنا أن التقليد يقترن بصورة الجمود والموت أو، ربما، وبتفسير آخر معاكس، قد يكون التجديد هو التبدد، والمجدد هو مَنْ في أعماقه نزعة إلى تبديد الذات، إلى المجازفة والانتحار على اعتبار التجديد حَرْق للمسـافات وحـرق للزمن أكبر من الحرق في التقليد ـ حيث الحرق يكاد أحياناً أن ينعدم ـ وعلى اعتبار التجديد انتهاكـاً وارتماء في المجهـول. لعل التفسيرين صحيحان ومتكاملان أو لا علاقة لهما بالموضوع. ولعلهما جوابان عن «لماذا» لا عن «كيف». هذه أول مرة أفكر في جواب عن مثل هذه الأسئلة.

● **والإبداع، ألا نستطيع أن نحدده؟ من هو الذي يبدع؟**

ـ إنها الشهوة. شهوة الوصول. شهوة إبقاء الاحتفال مستمراً. شهوة ملء النقص. شهوة إدامة اللحـظة، منع زمن معـين من

الهرب. شهوة الذوبان، الإفلات، التبذير، الانتقام. شهوة القول. شهوة التسلية. الشهوة الجنسية «الإيروتيكية» و «الشهوة» الميتافيزيقية. شهوة الانتهاك. شهوة إعادة خلق العالم. شهوة محاكاة الله. شهوة اختراق المرآة. شهوة الإمساك بجذور الأشياء. شهوة قتل الموت. شهوة السيادة. شهوة الجمال... أسباب كثيرة للكتابة، للإبداع. ما هو الإبداع؟ لا أعرف. ربما هو شيء ممل لمن يراه من الخارج. قد يكون الإبداع هو أن تضع عنك جِملاً. أو هو غَرَق في حالة ثانية لا نعود نعرف عنها شيئاً مهماً عندما نغادرها أو هو انفجار. انفجار الصبر أو الكبت أو الضغط أو الاستيهامات والأحلام والرؤى. أو هو أيضاً الاصغاء إلى أصواتنا الداخلية وسحبها من «كهوف الذات». ما أدراني؟ وقد يكون لعباً لذيذاً وخطراً، لهواً مقلقاً وعلى الحافات تضحية (بالذات أو بالآخرين)، شغفاً بوهم، بشيء آخر، بالوصول، عَبْر الكتابة أو التصوير أو التلحين، إلى هذا الشيء الآخر.. الخ..

لعلنا نُعطى ما نحن فيه ثم نأخذ نشرحه كأننا نحن اكتسبناه أو اخترعناه ولكن بالتأكيد، ومهما يكن شأن الإلهام والوحي والموهبة كبيراً، للعناية الشخصية بالعمل، بالفن بالشعر، دور كبير أيضاً. ليس الشاعر مجرد ناقل رسالة، ولا هو حِرَفيّ كلمات، إنه الاثنان، وأكثر بكثير. الشاعر مغيّر والشعر تغيير.

ولكن لا نبحث في سبل الخلق لنتبيّن مفاتيحه. نستطيع أن نُعجب به، أن نحبه، وأن نحلله حتى الطبقات الأعمق، وبأذكى وأنفذ ما يكون التحليل، إلا أننا لا نستطيع أن نضبط أسراره. مهما تكن صافية، بسيطة، القصيدة لا تسلّم سرها. مهما يكن شفافاً، قريباً، يظل الشعر محتفظاً بمسافاته.

● **ولكن المبدعين، ألا نستطيع أن نتميزهم؟ من هم؟**

ـ يقوم بالخلق المنذورون له. ولا أحد يغيّر شيئاً في الأمر. لم

يكن في الإمكان منع وصول بودلير ولا إلغاء رامبو. يولد المرء متوّجاً أو يولد بعلامة أخرى. كلّ منا يحمل علامته. تستطيع مدنيّة التعليم والمساواة أن تعلّم البشرية كلها بودلير وبيتهوفن إلى الحد الكامل وتستطيع أن تجعل الكثيرين يقلدونهما إلى الحد شبه الكامل أو الكامل، ولكنها لا تستطيع أن تسلّم أحداً سرّ أن يصبح بودلير آخر أو بيتهوفن آخر. إنه سرّ غير قابل للتسليم لأنه غير قابل للمعرفة.

● **هذه العلامات التي تولد معنا كيف نراها؟ من يستطيع أن يتعرف عليها؟**

ـ قد تكون طرقاتنا مظلمة للعين فلا تبصر تعرجاتها ولا تستطيع أن تستشرف المصير، لكن عين الشعر أحياناً ترى الشعر والعرافة والطفولة. كذلك عين الحب، بالأخص عند المرأة العاشقة. وقد يكون الحب هو القوة الوحيدة القادرة على تغيير مجرى القَدَر، أي على إحداث المعجزة. طبعاً هناك الإيمان في الدرجة الأولى. هو القادر الأكبر. لكن الإيمان هو حب. وتزداد قدرة الحب على المعجزة كلما اقترب من أن يتحوّل إلى عبادة.

● **ما الذي تقصد إليه عندما تقول إن الشعر تغيير؟**

ـ أقصد أنه تغيير للحياة لا لإشكال الشعر وتراكيب الكتابة فحسب. الشعر هو السلطة التغييرية الأولى، والوحيدة التي لا طلاق عندي فيها بين المثال والواقع. وعندما سماه الأقدمون «لغة الآلهة» لم يقصدوا رفعة شأنه الجمالي فحسب بل «قدرته». «قدرته» و «فعله» الحقيقيان، الحسيان، في الزمن والعالم. ولم يتردد هيغل نفسه في تبني تسمية الأقدمين ولكن محوَّرة إذ قال: «الشعر هو الفن الإلهي». من أين هذا الإلحاح على ألوهية الشعر؟ أو على شيطانيته كما فعل العرب؟ هل لأنه «يرى» ويتنبأ ويحدس، فقط؟ لا أعتقد. أظنه من قدرة له فائقة.

● نعـود إلى التجديـد لنسألـك: هـل يمكن أن نجـدد بعيـداً عن جذورنا الفكرية أو في معزل عنها؟

ـ دعني بدوري أسألك: من ذا الذي يستطيع أن يحدد، سلفاً، منطقة الجذور؟ تعرف جذوري من آثاري ولا تعرف آثاري من جذوري. والجذور لا تتضح معالمها دائـماً، بل لعلهـا لا تتضح إطلاقاً في بعض الحالات بالطبع على الشاعر أن يتقن لغته. هذا أمر لا أحب التركيز عليه لأني أعتبره من البديهيات كما لا أحب عبارة «على الشاعر». الشاعر يدرك واجباته، ومن لا يدركها لا شأن لي به. في كل شاعر كل شيء. إذا «نقص» شاعر ما، إذا نقص شيء فيه وظل ناقصاً، فمعناه أن هذا هو حجمه. الشاعر الذي فيه كل شيء فيه أيضاً جذور حتى لو كان مقتلع الجذور. أي جذور؟ من غير الضروري أن تكون الجذور «الرسمية» ولا الجذور العلنية. ولا الجذور «الشرعية». هذا يفتح الباب أمام أي جذور كان شرط أن تجد في نفسه أرضاً خصبة. وهذا ما أسمّيه جذور نفسه وهذا يكفي. وأحب أن أسميها أيضاً «جذور للمستقبل». فلماذا نتخيل أن الجذور هي دائماً، بالضرورة، شيء سابق لا قيمة له ولا وجود إلا بقَدْر ما يعيرنا تبريره السلـفي ونسغـه الأبوي وحمايته الماضوية هـل لأن لا شيء يطلع من لا شيء بودي أن أجيب: بلى، يطلع شيء من لا شـيء. وهذا هو مبدأ الخلق أساساً. ولكني أجيبك أيضاً: سواء طلع أو لم يطلع من لا شيء، يطلع الشيء، على كل حال، من شيء لا يشبهه إطلاقاً في بعض الأحيان فلا نتميز الصلة بينهما. وهكذا تصبح النبتة في نظرنا بلا جذور، ولكنها تصبح بدورها جذوراً واضحة هذه المـرة للنظر. لذلك قلت إن المقتلع الجذور قد يتحول إلى جذور للمستقبل.

إلا أني أستدرك هنا لأقول إني أجيب عن سؤالك من بـاب الاسترسال في الكلام ومحاولتي الإجابة لا تحتمل على الإطلاق أي

معنى من معاني بحثي أنا أو بحث سواي عن جذور لشعري في الأدب العربي. فهذا الأمر مثبوت عندي: لم أكتب ما كتبت من داخل الأدب العربي. والذين نفوا «لن» و «الرأس المقطوع» وغيرهما من كتبي خارج الحظيرة العربية هم على حق. ولن أبحث لنفسي عن جذور لأني لا أشعر بحاجة إلى سوابق. في ميدان الشعر كما أفهمه وأحبه (ونادراً ما أحب شعراً) ما من حاجة أساسية إلى «الأهل»، إلا ما كان متصلاً بالبديهيات ولا أضع ما سأقوله شرطاً ولا أجعله قاعدة غير أنه لا يسعني إلا أن ألاحظ كيف أن الشعراء الذين أحبهم، في أي لغة كتبوا، هم دائماً غرباء ينتهي معهم كل شيء ويبدأ كل شيء.

● كيف تعرّف الشعر؟ وكيف تفرّق بين ما هو شعر وما هو غير شعر؟

ـ كلما سئلت عن تعريف للشعر غادرني الشعر. مرات يخيل إليّ بقوة أنه كل ما لا نقوله عنه. أو أنه في هذا التحديد أو ذاك، ثم يتلاشى هذا اليقين. ولكن أظن أننا أوردنا تعريفات عديدة للشعر في سياق كلامنا، فلماذا نزيد؟

● كانت تعريفات جانبية أو عامة؟

ـ لا. إننا نتكلم كثيراً عن الشعر، وفي كل لحظة قد نطلق له تعريفاً أو أكثر، كما فعلنا في هذا الحديث. تأتي هكذا، عفوية ولكن عندما تطلب مني تحديداً واضحاً، بارداً باتاً، لا أستطيع.

● هناك حالياً إنتاج كثير تنشره الصحف والمجلات ودور النشر على أساس أنه شعر، كيف تعرف الشعر؟ وكيف تميز بين ما هو شعر مما ليس شعراً في ما ينشر؟

ـ بالتأكيد ليس كل ما ينشر شعراً وليس كل الشعر بالثمار

الطيبة. وأتمنى لو ينتبه الكتّاب، الناشئون منهم والبالغون إلى أن للكتابة أبواباً أخرى غير الشعر، فلماذا لا يطرقونها؟ لماذا لا يهتمون للرواية، ومجتمعاتنا تعج حتى الانفجار بالنماذج الروائية التي لم يحلم بمثلها خيال؟ لماذا لا يهتمون للنقد والدراسة والمسرح والقصة القصيرة وحكاية الأطفال والمقال والسيرة؟ في الحقيقة أن جانباً من هذا السؤال هو موجه إلى المسؤولين عن النشر لا إلى الكتّاب وحدهم. المسؤولون في الصحف والمجلات ودور النشر. فهؤلاء لا يقومون بمسؤولية توجيه الكاتب الناشىء الذي غالباً ما يجيئهم بإنتاج شعري متأثراً بالجو الطاغية فيه نجومية الشعر وعوض أن يتفحّصوا هذا الإنتاج بعين من يحاول أن يرى فيه حقيقة مستقبله ويسبر غور قدره الكتابي وأين يقع بالضبط بين الأنواع، يقبلونه على علّاته وينشرونه ويقبلون صاحبه كما يقدم لهم نفسه من غير نقاش. ونادراً ما تكون هذه اللحظة لحظة حقيقة، وغالباً ما تُرتكب فيها خيانة المسؤولية.

أما بالنسبة إلى القارىء العادي وكيف يميز الآثار الجيدة من سواها، كيف يعرف أن هذا شعر أو غير شعر، فإذا كان القارىء على شيء من الثقافة الشعرية، وكان جاهزاً للقاء الشعر، فإنه يلقاه إذا صادفه، ولايضله. أعرف حيرتك وحيرة الكثيرين في غياب الوزن والقافية، فهما مرجع سهل ومريح، ولكن يجب أن نعتاد لقاء الشعر في معزل، كذلك عن القوالب الجاهزة. وفي هذا اللقاء يلعب الناقد دور الوسيط، دور الممهد والمعلم والمفتّح، وهو دور لا يزال شاغراً، مما يزيد في حيرة القارىء.

كيف نعرف أن هذا شعر أو لا شعر؟ قد أتمكن من جعل الآخر يضطرب أو يرتبك إذا أفهمته أن هذا شعر ولكني لا أظن في إمكاني أن أجعله يدرك مبدأ الشعر ما لم يكن هو نفسه مدركاً لهذا المبدأ بالسليقة. قد أعرف ما هو الشعر ولكن لن أحسن شرحه لك. ثمة

أمور لا تعرف أن تشرحها الكلمات. كالحب، الحرية، الموت، الخوف، المعجزة، الشعر. ومن الواضح أنها أكثر الأمور استدراراً للكلمات، بل أصبحت في نفسها الكلمات ولعل في هذه المفارقة تأييداً للصمت إن لم أقل عزاء للخَرَس. لقد أصبح الشعر هو الكلمات مع أنه في طيّات تكوّنه، بعيد أو مختلف عن الكلمات في معناها الاجتماعي، وفي معناها «الأدبي». ما هو الشعر؟ إنه إحدى الوسائل المعروضة علينا لتأمين الاتصال مع ما كان غوته يسميه «الأمهات». ما هو الشعر؟ إنه سيادة قواي الروحية على الظواهر. ما هو الشعر إنه الحقيقة. ولكن أي اتصال؟ أي «أمهات»؟ أي حقيقة؟ أستطيع أن أقول لك إن الشعر هو الحقيقة (أو الجمال، أو الخير، أو السحر، أو العيد الخ. . .) وأكون على حق وأكون في الوقت نفسه على خطأ أو على هامش الجواب. فكلمة «الحقيقة» مثلاً تحتمل كل المعاني، وأنا لا أقصد بها أي معنى من هذه المعاني. أقصد الحقيقة التي لا نستطيع أن نراها إلا بعين الشعر، بحواسه، بجسده بمفاتيحه. الشعر هو الحقيقة التي يراها الشعر وهو الواقع الذي يؤدي إليه الشعر. . وهكذا أكون كأني لم أقل شيئاً للذي يقرأني من خارج الحالة الشعرية، أو من خارج تلك الحاسة التي تجعله يلتقط الشعر حال اللقاء به.

يصعب أو يتعذر تحديد الشعر يصعب أو يتعذر تحديد الشاعر. ولكني أحب أن أستشهد بهذه العبارة الجميلة لبول إيلوار: «الشاعر هو الذي يُلهِم (بكسر الهاء) أكثر منه بكثير الذي يُلهَم (بفتحها). للقصائد دائماً هوامش بيضاء كبيرة، هوامش صمت كبيرة تنفق فيها نفسها الذاكرة المحتدمة لتعيد خلق هذيان بلا ماض».

● في إطار اللغة العربية والأدب العربي هل هناك «شعرية» عربية لا شعر بدونها؟

ـ «الشعرية» العربية الوحيدة التي أعرفها هي الناجمة عن علاقاتي

باللغة كمفردات وتراكيب. كل «شعرية» أخرى، سواء قامت على لفظية معينة أو أسلوبية تتماجد بطابعها الخاص، أو استمدت قوانين لها من «عبقرية» قومية خاصة، لا تعني لي. ولا داعي للقول إن شروط العروض هي أيضاً أمر أعتبره موجهاً إلى سواي منذ أن كتبت نثراً ولم أحد عنه ولا أزال.

«الشعرية القومية»، في معناها التاريخي ـ الاجتماعي ـ السياسي ـ الأدبي، قد تكون مهمة للعرب كما قد تكون مهمة لغيرهم من الشعوب. لا تهمني هذه الأبحاث وأعتبرها، عندما تخرج عن إطارها العلمي الصرف، نوعاً من الفخر أو التعصب أو التخلف الذي كلما أوغل في الإفلاس ازداد استنجاداً بالماضي.

● كيف تنظر إلى ما يُدعى الآن «قصيدة البياض» في إطار الشعر العربي؟

ـ لم أدرس جيداً ولا قرأت من هذه القصائد، بالفرنسية أو بالعربية، ما يسمح لي أن أبدي رأياً في هذا النوع كنوع. إلا أن بين القصائد التي تسنّت لي قراءتها ما يقوم على لعبة تستهويني، لعبة عَبَثيّة يشتغل فيها العقل، بمنتهى الدقة والتقشف، لحساب هاوية تناديه..

ولكني منذ الآن أستطيع أن أقول، في صدد «قصيدة البياض» كما في صدد غيرها من المحاولات: دعوا الشاعر يجرّب ولا تخافوا، كلما هــمَّ بالتجربة أن يقع من يده الشعر ويتحطم.

● ليس هناك من خوف إلا الخوف على ضياع الوقت وهدره سدى. ولكن هل نفهم من كلامك أنك مع التجريب للتجريب؟

ـ لست من دعاة التجريب للتجريب ولا أحبه، ولا أنا من دعاة التجديد للتجديد ولا أحبه. لكن التجريب المحمول بالتجربة الحية أو المتفرع من موقف إنساني يشمله، هو أمر صادق لا مفتعل.

كذلك التجديد يصبح فعلاً أصيلاً وكل مغامرة تعبير يخوضها شاعر هي محاولة كسب أرض جديدة للشعر ومحاولة غزو مجال آخر للتعبير.

دعوا الشاعر يجرّب ما يشاء. أعطني شاعراً وليفعل ما يشاء. لا تخافوا على الأشكال من الشاعر مهما لعب بها فهي صناعته وعالمه، لا تخافوا على اللغة فهي لحمه ودمه. لا نخفْ من المغامرين، لنخفْ من الذين لا يغامرون. لا نخفْ من المخطئين، لنخفْ من الذين لا يخطئون. أعطني شاعراً وليكتب لا شيء وسيكتب أجمل شيء. أعطني ملحمة مكتوبة «على الأصول» وليس وراءها، وليس فيها «شاعر»، فماذا تكون قد أعطيتني؟ أنا مع التجارب كلها كانت نابعة من حاجة ذاتية، من الرفق الخلّاق. مع التجارب حتى النهاية. مع تجارب لا حدود لها. أنا ضد الشعوذة، ضد الزيف، ضد التقليد، ولكني مع المغامرة، مع التجرؤ، مع اللعب، مع التغيير، مع الصدم، بل أنا مع الفضيحة عندما تكون شعرية. قد أكره قصيدة لشاعر وأحب له قصيدة أخرى، وقد أحب في قصيدة له مقطعاً ولا أحب مقطعاً آخر، ولكن لا تنتظر مني أن أدين محاولة.

مع محمد الفيتوري

● كيف ينظر الشاعر محمد الفيتوري إلى خريطة الشعر العربي اليوم؟

ـ رأيي أن هذه الخريطة هي انعكاس لخريطة الواقع العربي المادية، أعني هذا الواقع الاجتماعي السياسي المليء بالتناقضات، المليء بالثقوبات إذا صح التعبير. ظروف الواقع العربي الحالية، ظروف اضطراب وقلق وانهيارات سياسية، التخريب المرسوم والمخطط، تخريب النفوس، تخريب القيم، تخريب التاريخ، العجز عن مواجهة التحديات الملقاة على الساحة العربية والأنظمة العربية، وعلى المفكرين العرب. كل هذا الخليط المريض المخيف منعكس على تصورات الشعراء، على معطياتهم وعلى مواقعهم أيضاً.

من أجل ذلك لا أستطيع أن أقف مع الذين يقولون إن مرحلة ما قبل الستينات أعطت أو لم تعط، مرحلة ما بعد الستينات أثبتت وجودها أو لم تثبت. إن الخمسين سنة الفائتة من عمر هذا الوطن العربي، ليست في نظري أكثر من تيار واحد لنهر متدفق مختلط يحمل في طريقه الأعشاب، كما يحمل الزهور والأشجار والصخور والأسماك والأتربة ويحمل كل سلبيات المرحلة وكل ايجابياتها في نفس الوقت.

فقط عند التحليل، عند الوقفة الهادئة يمكننا أن نتطلع فنرى

شاعراً مثل الجواهري مثلاً (وأنا أحترمه وأجله) أعطانا خلال فترة من عمره ما ليس في الإمكان نكرانه. أو نرى شاعراً آخر مثل بشارة الخوري، الشاعر الرومانطيقي العظيم، الشاعر العربي الأصيل، أعطانا أيضاً نفساً أو روحاً أو نغماً غنائياً مضيئاً خلال فترة ما قبل وجودنا نحن، في أوائل القرن تقريباً.

لقد تعمدت أن أذكر هذين الشاعرين بالذات كنموذجين رفيعين أحدهما احتضن آلام ومشاعر الجماهير خلال إحدى فترات انفجارها، والآخر احتضن عواطف وأغاني الجماهير العربية وغنى لها بأصفى الأصوات. طبعاً هناك نماذج كثيرة سواهما.

ربما كان من الضروري أن أشير إلى نمط يتعاصر الآن مع الحركة الشعرية العربية البعيدة المدى، وهو يتمثل في بعض الشعراء الذين آثروا أن يكونوا صانعي زخرف، أو منمطي شكليات، أشخاص آثروا الاهتمام بالشكل وبما يسمونه (حداثة) وهو ليس أكثر من مهارة لفظية واستعارات قديمة. إنهم يعيدون من جديد فترة الانحطاط الشعري المملوكي على نمط جديد. إنني لا أشك في أصالة بعض المبدعين في هذه الحركة، لكني أشك في توجهاتهم ورؤاهم السياسية. أشك في قدرتهم على أن يكونوا معبرين حقيقة عن غير ذواتهم وعن غير الحقائق التي يرونها ربما من زوايا ضيقة.

● ما هي تجربتكم؟ ماذا كانت معادلتكم للتجديد؟ كيف نظرتم إلى عملية التجديد في الشكل؟ إلى التجريب؟ إلى أسلافكم وتاريخكم؟ إلى زمانكم؟

- بادىء ذي بدء أحب أن أقول أنني شاعر ولست ناقداً، ولكن المؤسف أن الناقد في هذه المرحلة يكاد لا يكون موجوداً إما لأنه لا يستطيع الإطلالة الكاملة على حركة الشعر العربي، وإما أنه لا يستطيع أن يقول كل ما لديه من رأي أو آراء في هذه الحركة الشعرية المعاصرة.

الذي أؤمن أنا به، والذي تربيت من خلاله، هو هذا الواقع الشعري العربي، الواقع التاريخي، والواقع الإنساني المعاصر. هذا التواصل المتكامل ما بين الفترات الأولى للشعر العربي في ما قبل الإسلام، والفترات المعاصرة في هذا الشعر العربي الحالي. إنها هي الأرضية المتسعة والفسيحة التي انغرست فيها موهبتي الشعرية.

في تقديري أن القصيدة العربية، أو القصيدة التي ـأكتبها أنا، يجب أن تكون وثيقة الصلة بالواقع العربي، بـالإنسان العـربي، بالتاريخ العربي. إنني لا أستطيع أن أكتب قصيدة غير مرتكزة إلى أسس هذه النفسية الاجتماعية العـامة، إلى طمـوحات الإنسـان العربي المعذب، إلى قيم ايجابية. وأنا أعلم أن واقعنا العـربي، وتاريخنا العربي، مليء بقيم متضاربة، بظواهر ايجابية وظواهر سلبية. إنه تراث أمة ليس في امكانك أن تسقط عليه بالضبط رأياً واحداً متناسقاً. إن هناك فجوات في هذا التاريخ وفي هذه القيم وفي هذه المعطيات. وأنا كشاعر، سواء حين أتكىء على الجانب الفلسفي منه أو على الجانب الثوري، أو على الجانب الإنساني، يجب أن أختار مادتي، ويجب أن استلهم من التراث الإيجابي والعظيم فيه. يجب أن لا أكون مجرد تكرار صوتي، أو ببغائي لأناس آخرين.

من هنـا فإن قصيـدتي، أو القصيـدة النمـوذجيـة التي أراهـا معاصرة، يجب أن تنتمي ايقاعاً ونغماً إلى الإيقاع العربي الإنساني المعاصر المتداخل مع ايقاعات هذا العصر، ويجب أن لا تكون تكراراً لقصائد شعراء آخرين مهما كانت. أيضاً أرى أن الوضوح في معـطيات الشـاعر المعـاصر عمليـة أساسيـة لإيصال رسـالته إلى الآخرين. يجب أن لا أتعالى على الجماهير بادعاء الغموض وادعاء الألوهية الشعرية الزائفة. إذا كنت صاحب رسالة فيجب علي أن أوصل هذه الرسالة إلى أصحابها، ولن تصل هذه الرسالة إذا لم

تكن واضحة في ذهن أو روح أو وجدان شاعرها ومن هنا يحدث اللبس والغموض في معطيات كثير من الشعراء المعاصرين.

بعض النقاد، أو الشعراء المعاصرين، أو مدعي الحداثة يقولون إن القصيدة العربية ليس في إمكانها أن تكون معبرة عن إحساس الإنسان العربي في هذا العصر، عن قضايا ومشكلات الإنسان العربي في هذا العصر. وأنا أعتقد أن هذا القول فيه كثير من الرغبة الحقيقية في تدمير الإنسان العربي وتاريخه. ربما كانت رغبة سامة، رغبة تستهدف بالضبط هذا الهدف غير الإنساني. لذلك أرى أن أية قصيدة ترتكز إلى غير واقعها العربي والإنساني هي عمل تخريبي.

● إنهم ينطلقون من كون الحياة قد جفت في القصيدة العربية، في الايقاع العربي، وأن الحداثة الشعرية العربية يجب ان تبنى في أجواء الشعر الفرنسي والأوروبي، وصفحات مجلة «تيل كيل» الفرنسية وسواها..

ـ يستطيع كل مدع أن يتناول القضية من الزاوية التي يراها صائبة غير أن الإدعاء سوف يظل ادعاء محضاً لا أكثر. إن للشعر وهذا ليس بالأمر الجديد، أسسه وقوانينه وضوابطه. أنا لست ضد أن تنفتح عوالم الشاعر على آفاق انسانية، وأن تنفتح القصيدة العربية أيضاً على الأسلوب القصائدي السائد في الشعر الإنساني، إنما للنفس العربية في وضعها التاريخي الراهن احتياجات. وأكيد أن احتياجاتها للفكر، لأن تكون مفكرة. هذه النفس أهم، لكن احتياجاتها أيضاً للنغم. أن تستقي من نبع نغمي خلاق، لا تقل أهمية.

ومضى محمد الفيتوري يقول:

سأحكي لك قصة أزمتي الحالية في القصيدة ومن خلالها ربما أستطيع الإجابة.

ـ في الحقيقة أنا أعاني من هذه الأزمة منذ قرابة عامين أو ربما

أكثر لأني قضيت مدة طويلة في ايطاليا خلال عملي الـدبلوماسي ولا أستطيع أن أدعي أنني خلال هذه السنوات استطعت أن أكتب شعري أنا، الشعر كما أحس به وكما أراه. إن النظم عملية سهلة كما تعرف، يستطيع الشاعر المحترف أن يكتب في أية ظروف.

هذه الأزمة استمرت طويلاً في حياتي الشعـرية. كنت أسـأل نفسي دائـماً عن السبب. لماذا لا أستـطيع أن أكتب وأنـا مليء بالصخب، وأنا مليء بالتوهج الشعري. إنني أتحرك حتى في عملي كإنسان يحمل هذا العذاب، ثم لا أستطيع أن أكتب، أن أصمت، أن أكتفي من سماع صوت النزيف الداخلي فيَّ. هذا الشيء كان يعذبني كثيراً. بدأت أعيد قراءة الأشياء التي كتبتهـا وأعيد من جديد قراءة القصائد التي يكتبها الآخرون في هذه المرحلة. لقد بدأنا أنا وبعض الشعراء الآخرين الشعر منذ أكثر من عشـرين عاماً. تلك الأصوات التي ارتفعت وتفجرت من حلوقنا ذات يوم، الآن ربما استمرت ربما كنوع من الدوي، نوع من اللغط الروحي، أما كفكر معاصر (وأنا أؤكد على هذه الكلمة) فإنها ضعفت كثيراً، لم تعد ترتفع إلى هذا المستوى الحالي النفسي من التوتر، والتوهج والانفعال واليقظة المضطربة التي يعانيها الإنسان العربي.

إذن كان لا بد لي من محاولة إعادة تجديد قامـوسي الشعري، لقـد شعرت أن هنالك رؤى لا تستطيع أن تستوعبها كلماتي وأن هناك فكراً يجب أن يجد معادله من الألفاظ ومن اللغة الجديدة. لغة جديدة ترتفع إلى وضـع عصري جـديد. كـان هذا هـو بعض الأسباب التي أحسست منها بأسباب أزمة توقفي عن كتابة الشعر.

ثم بدأت أحاول من جديد. الآن أجد نفسي أقف في مفترق عدة طرق. أريد أن أقول شيئاً يفهمه الآخرون ثم لا يفتقر إلى عناصر الفن. أريد أن أتحدث كشاعر له رؤياه السياسية، له صوته الرافض، والمتبني لقضايا الآخرين.

كيف أنظم الشعر؟ كإنسان يتحرك في عذابات أمته، أجد نفسي دائماً أحمل بذرة العمل الشعري. أؤكد مرة أخرى على الفكرة. إنني أعتبر أن فترة الوحي الشعري انتهت. إن فترة الإلهام الشعري لم تعد. في مراحل الشاعر الأولية يستند الشاعر إلى ذلك الإلهام، إلى بدائية الموهبة. أمر ضروري أن يصرخ متوجعاً، وأن يئن، أو يبتسم إذا كان فرحاً.. ولكن بعد فترة من المعاناة الشعرية يجد الشاعر نفسه قادراً على أن يكتب. فقط عليه أن يعرف كيف يكتب.

تبدأ البذرة أو الفكرة. تظل مسيطرة وملحة ومتداخلة في كل ثانية وفي كل دقيقة من هذه الحياة اليومية ثم قد لا تأخذ وقتاً طويلاً ثم تبدأ تعشب، تبدأ في عملية النمو. النمو هو هذه الكلمات. نمو الفكرة من خلال تفتح هذه الكلمات وهذه الإيقاعات الداخلية ومن ثم آخذ في مداعبتها حتى تكتمل.

إنني أكتب القصيدة أكثر من عشر مرات قبل أن أسمح بنشرها، أتعب كثيراً في كتابة شعري. أحس أن الكلمة مسؤولية. ربما تزعجني وقع كلمة أو رنينها أمداً طويلاً وقد تتصور أنني أهملت الإيماءة إلى الصورة في الشعر وأهميتها، كما قد يتصور مدعي الحداثة. بالنسبة لي أنا أرى أن الصورة لا يجب أن تكون زخرفاً أو زينة أو ديكوراً للفكرة، إنما يجب أن تكون هي الفكرة بمعنى أن يحدث الفنان توازناً حقيقياً ما بين فكرته المتبناة موسيقياً وبين صورتها الخارجية التي ستتحول إلى فن، إلى علاقة فنية في عمله الشعري.

● أستاذ محمد، لكل شاعر أسرة شعرية.. أسرة شعرية قديمة وأسرة شعرية حديثة.. من أين بدأت، وأين انتهيت؟..

ـ بالنسبة لأسرتي في تاريخ الشعر العربي القديم، أنا أعتبر نفسي أحد الورثة الشرعيين القلائل لذلك التراث وأقول ذلك بكل

تواضع. لقد تربيت في حضن الشعر العربي القديم جداً. يعني فترة الصعاليك، فترة الجاهلية التي تلتها، ثم فترات عصور الشعر التالية.

هناك شعراء أثيرون لدي جلست طويلاً في حضورهم، وأنصت إليهم وأنا خاشع. أشير إلى الشاعر العظيم أبي الطيب المتنبي وأرفض كل ما قاله النقاد حول أنه كان شاعراً مداحاً. تلك نظرة سطحية إلى هذا الشاعر العظيم. أشير إلى الشريف الرضي، إلى أبي العلاء المعري، إلى طرفة بن العبد في ما قبل، إلى مثل هذه الرؤوس العالية خلال مسار الشعر العربي الطويل والتي سوف تبقى في رأيي ما بقي الإنسان العربي.

امتدادة أخرى عبر تلك الفترات، وقفت فيها فترات مع شعراء عظام في الأدب المهجري بالذات: وقفت مع نعيمة، جبران، نسيب عريضة، القروي، أبو ماضي بلا شك. كافة شعراء المهجرين: الشمالي والجنوبي. أيضاً فترة شعراء الديوان في مصر. لا يجب أن أغفل شعراء مثل المازني، أستاذ مدرسة الديوان، عبد الرحمن شكري وبالتالي العقاد. العقاد كان ناقداً أكثر منه شاعراً. كان مفكراً أكثر منه شاعراً..

هذه نظرة سريعة لهذا التاريخ.

تشير في سؤالك إلى شعراء البيئة التي عاصرتها. أستطيع أن أقول وقد كنت طالباً في الثانوي حينذاك، قرأت الديوان الأول للسياب..

● أزاهير ذابلة...

ـ نعم. ووجدت فيه جديداً. قرأت قصيدة واحدة لنازك الملائكة وهي الكوليرا ثم فيما بعد ديوانها (عاشقة الليل). كانت نازك في إحدى الفترات ضوءاً مشعاً (أؤكد على كانت) في وجداناتنا. هناك شاعر أحب أن أشير إليه بالذات وأؤكد عليه وأرجو أن لا يغفل

اسمه. هو أحد الشعراء الخلاقين الـذين تقطعت أنفـاسهم بعد ديوانهم الأول، لكنه ترك شعراً وأهمل كشاعر، وهو الشاعر المصري كمال عبدالحليم. هذا شاعر اعتبره أول من وضع بذرة الفكـر السياسي الواعي في الشعـر العربي المعـاصر. لعله كـان امتداداً لمحمود حسن اسماعيل لأنه اهتم بالقرية. محمود في أغاني الكوخ اهتم بالقرية المصرية وبالفلاح المصري وبالحياة المصرية بوجه عام لكنه لم يستطع أن يلامس قلب الإنسان. هـذا الشاعر، كمـال عبدالحليم، هو الذي وضع يده على جوهر الألم الإنساني في الفلاح المصري ثم صرخ بذلك الألم في فترة ٤٧ ـ ٤٨ كما أعتقد.

● هل لديه ديوان؟

ـ نعم. لديه ديوان اسمه «إصرار». وأعتقد أن هذا الديوان لم يطبع إلا مرة واحدة. كان أول شاعر يقف بجرأة وبفدائية أمام جبروت الحكم الملكي في مصر.

لا زلـت أذكر بعض أبيات له من الشعر السياسي الثوري.

إذن أستطيع أن أخلص أنا إلى وجهة نظر أرد بها على كل أولئك الذين يقولون إن الشعر العربي المعاصر ولد من تحت عباءة نازك أو السياب أو كليهما. أعتقد أن هنالك مبالغة في هذا الإدعاء. أن عباءة الشعر العربي المعاصر إنما نسجت على منوال شارك في غزله، أو في نسيجه، ثلاثـة شعراء، وأنـا أعني القصيدة الأخيـرة: هم نازك الملائكة والسياب وكمال عبد الحليم. نازك والسياب أعطوا الخيط والمغزل. أما كمال عبد الحليم فقد أعطى اللون والرائحة. وجوده هو الذي أعطى القصيدة العربية المعاصرة جوهرها الحقيقي.

في تلك المرحلة قرأت فيها لشعراء ربما لم أكن كثيراً التفت إليهم لكني قرأت لهم. قرأت لخليل حاوي (نهر الرماد) قـرأت أيضاً لأدونيس (مهيار الدمشقي) وزاملت صلاح عبد الصبور. أما أحمد عبد المعطي حجازي فهو ينتمي إلى مرحلة أخرى تأخرت بعض

الشيء. كان الشاعر الأول هو صلاح عبد الصبور. أما أحمد حجازي فقد كان ثانوياً بالنسبة لصلاح. الأشياء تختلط فيما بعد. ولكن صلاح كان الأول. صلاح في قصيدته المضيئة (شنق زهران) كان أول شاعر عربي تقريباً يغوص إلى حياة النضال الريفي ثم يأخذ هذه الشخصية النموذجية زهران، قاطع الطريق، البطل المتمرد، ثم يأخذ هذه القصيدة ليتحدث عن مأساة شنقه بهذا الأسلوب الواقعي الدقيق الذي يعتمد على مفردات ربما لم يكن أحد قد تناولها قبل صلاح عبد الصبور. الآن صلاح انتقل إلى عالم الخلود، فلنتابع تأملاتنا حول مصيرنا القادم..

نتابع حول مجلة شعر. أنا شخصياً لم أكن أهتم كثيراً بجماعة (شعر). كنت في الجامعة في القاهرة. كنت أقرأ لها ما تصدره، لكنها لم تكن تثير اهتمامي كثيراً. كنت أقرأ ليوسف الخال مثلاً، وكان اسماً معروفاً. وكنت أقرأ لأدونيس وسواه الذين كتبوا في مجلة (حوار) وسواها. المهم أنا شخصياً ليس لدي كثير معرفة بها إلا من خلال بعض الصفحات التي كانت تأتي إلى القاهرة اثناء وجودي فيها، أو فيما بعد اثناء تواجدي في السودان. ليست مجلة شعر ذات أثر علي من بعيد أو قريب، وأعتقد أنها ليست ذات أثر كبير خارج النطاق اللبناني. ربما لها انعكاس على شعراء سورية أو شعراء العراق. أما باقي انحاء الوطن العربي، وقد تجولت فيها كثيراً، فلا أعتقد أن لها هذا التأثير الضخم الذي ينسب لها.

● **ولكن هناك ظواهر شعرية جديدة في الساحة الآن..**

ـ لنبدأ بالشعر الألكتروني لأنه قمة الظواهر الغريبة التي نعاصرها. أنا أريد أن نقف بهدوء. نحن أمة متخلفة، نحن مجتمع ما زال قبائلياً. نحن نعاني من تراث رهيب من التخلف المخيف المعشش في ضمائر المثقفين وغير المثقفين، في أخيلتهم وتصوراتهم وعقائدهم وحركتهم اليومية. نحن ننوء تحت عبء من

فترات الانحطاط التي مرت على الأمة العربية منذ حوالي ثمانمائة عام تقريباً. الطقاطيق والسماعيات والأغاني العثمانية ما زالت هي النماذج الداخلية المنطبعة في داخل ذواتنا حتى هذه اللحظة. أكثر من ذلك ما زالت هي القيم الموسيقية، المثل الأخلاقية. يحاول الصفوة من المثقفين فقط الخلوص من هذا العبء اللزج الذي يشدهم إلى ذلك التاريخ المنحط. يحاولون لكن هذه الأشياء ما زالت ضاربة في روحنا لذلك نحن في سنة ١٩٨٢ كيف يمكنني أنا ابن هذا التراث المعذب إذا كنت صادقاً أن أحلم بقصيدة ليست من مواقعي بمعنى أن أقلد قصيدة الأميركي أو الأوروبي؟ إنها نبات أرضه أما أنا فنباتي شيء آخر. لقد ركبنا السيارة والطائرة واستخدمنا الصاروخ والأسلحة الحديثة لكننا لم نصفها. بالضبط يجب أن لا نتجاوز واقعنا إلا في حدود الممكن، إلا في حدود الطموح. أما أن يدعي شاعر، وأنا أتحدث عن الشاعر الألكتروني، أنه يعبر بهذه الأدوات البدائية عن فكر الكتروني معاصر، فأعتقد أنه يكون واقعاً تحت غيبوبة، أو تحت سيطرة مرض عظمة، وادعاء. فهذا لا محل له، ولن يصدقه أحد، وهو أيضاً لا يستطيع أن يصدق نفسه.

سأرجع قليلاً إلى قصيدة النثر ولا أستطيع أن أدعي أنا أن القصيدة تعيش أو لا تعيش في المستقبل، بنفس القدر الذي أستطيع به أن أقول إن شاعراً يكتب الآن ثم يقول إنه يكتب للأجيال القادمة أيضاً، فهذا مرض نفسي، نوع من النرجسية المضحكة. إنه يحلم بخرافة. لذلك أرى أن حل قضية الشعر العربي المعاصر هو أن تنبع القصيدة العربية المعاصرة من واقع هذا الإنسان. هناك تراث شعبي، هنالك تقاليد شعبية متطورة، أو يمكن تطويرها، هناك ايجابيات في هذا الركام يجب البحث عنها، في الدين، في الفلسفة، في الفكر. .

عندما يقول شعراء آخرون إن تراث الأدب والتاريخ العربي فقير أو جامد أو لم يعد متناسباً مع هذا العصر، أنا أقول لهم: قفوا طويلاً أمام هذا التراث واسألوا أنفسكم: هل بالفعل قرأتموه؟ من يدعي أنه قرأ كل هذه المئات الألوف من الأعمال الهامة: الرازي والتفتزاني وأبو بكر وابن سينا وابن رشد وابن حزم؟ من الذي يستطيع أن يقول إنه قرأ كل محاولات القدامى في الأعمال الشعرية منذ بدء القصيدة حتى نهايتها.

في الحقيقة إننا نعاني من أمراض نفسية أكثر مما نعاني من طموح نحو المستقبل. وربما نعاني من إفلاس، أو عدم قدرة على استيعاب هذا التراث، أو محاولات الهروب منه إلى غيره لأننا نعجز عن أن نكون في مستواه حالياً، في المستوى الذي يجب أن تكون عليه القصيدة العربية.

مهما يكن أنا لا أستطيع أن أقيم هذه القصيدة، وأرفض أن يكون من حق أي إنسان أن يقيمها أكثر من الجماهير والمستقبل.. والذين سوف يأتون في النهاية، سوف يأتون غداً أو بعد غد، سوف يكون لهم شعراؤهم ونقادهم وفلاسفتهم وقوادهم، أما نحن فعلينا أن نقول للمرحلة المعاصرة كلمتنا ونمضي، فلعلنا نبقى، أو نبقي منا شيئاً في التاريخ.

مع الدكتور عبد العزيز المقالح

● هذا الشعر الحديث، ما هي معادلته في التحديث؟

ـ منذ عشرين عاماً أو يزيد كان النقاد العرب في دراساتهم المختلفة والمنشورة في الكتب والمجلات قد بدأوا الحديث عما يسمى بقضية تأصيل الشعر الجديد هذا الذي نجده الآن بغثه وسمينه يملأ صفحات الصحف والمجلات وتتكدس العشرات من دواوينه في المكتبات ودور النشر، وكان النقاد ـ منذ ذلك الحين ـ قد وصلوا إلى ذلك الموقف بعد أن أصبح وجود هذا الشعر الجديد قضية مسلماً بها، وبعد أن أصبح لوناً شعرياً لا يمكن تجاهله أو التشكيك في حقيقته. وكان عدد غير قليل من النقاد الكبار ـ وأقصد الكبار بوعيهم وثقافتهم وبمكانتهم الأدبية ـ قد استنفدوا أعواماً في توطيد قضية الشعر الجديد والتعريف به كنمط جديد في الكتابة الشعرية وكأسلوب جديد للقصيدة العربية يخالف المعروف والمألوف سواء القادم عبر التاريخ كالموشح والبيت أو الذي حمله التيار الرومانسي منذ بداية ظهوره.

وقد كان تجديد الشعر همّاً عربياً حفلت به كل العصور وصار للصراع بين القديم والجديد في الشعر جذوره وذلك منذ ترك العربي بيته المصنوع من (الشَّعَر) والقائم كبيته الشعري تماماً على العمود

والوتر والضرب و . . الخ، ومنذ انطلق ذلك العربي الجسور تحت راية القصيدة الجديدة من الصحراء الجرداء إلى مواطن الأنهار وغابات الأشجار فتغيرت بذلك ظروفه الاجتماعية والنفسية وتغير شكل بيته الجديد، وكان لا بد أن يتغير شكل البيت الشعري ومن ثم شكل القصيدة وفقاً لمطالب الحياة المتغيرة. وما تقتضيه مطالب التغير من تغير أشكال الثياب والطعام والشراب، وقد أشار النقد الأدبي العربي القديم إلى حكايات المولدين والمجددين وإلى الصراع بين المحدثين والقدما، وكان لكل عصر من عصور الازدهار قدماؤه ومحدثوه، المتزمتون والمنطلقون فما الذي حدث الآن، وماذا أصاب الحياة الثقافية العربية المعاصرة. هل هو الداء العربي القديم، وأعني به فترات الازدهار والانقطاع فالركود. إن حياة الإنسان العربي لم تكن سوى سلسلة من الفترات المتقطعة بين الازدهار والجمود، فما يكاد يحقق مكسباً أو ينجز إبداعاً حتى ينقطع وينسى ما كان قد أنجزه، وكأنه محكوم عليه أن يعود في أكثر من عصر ليكرر نفسه ويبدأ في ممارسة محاولاته الأولى بعد أن يسأم من هذا التكرار ويخلق شكلاً جديداً من الشعر أو الفن يبتعد قليلاً أو كثيراً عن الموروث ـ أقول ما يكاد الإنسان العربي يفعل حتى يمنى بمرحلة انقطاع أو ما يشبه الانقطاع كالنكسات والهزائم وما أكثرها في تاريخه القديم والحديث، ثم إنه بعد انقشاع مرحلة الانقطاع يجد نفسه وجهاً لوجه مع قديمه الأدبي يحاول أن يسترجعه وينفخ في رماده لعله يجد بين الرماد جذوة تكون دليله ووسيلته إلى نار جديدة.

هذا في تقديري هو ما حدث ويحدث للشعر العربي، ولن أعود إلى ضرب أمثلة من التاريخ ـ بشار، أبو نواس، أبو تمام ـ وكيف كان الجديد ينتصر على التقليد في ظل ظروف أخرى ليأخذ مكانه . . لن أفعل ذلك لكني سوف أكتفي بالإشارة إلى هذا الذي يحدث الآن مع القصيدة الجديدة بعد أن فرضت وجودها، وأثبتت

انطلاقها من خلال نفر من الشعراء لا يزيد عددهم عن أصابع اليد الواحدة، ولم يكن لهم حين ظهرت تجربتهم لا حول ولا قوة ولا سلطة ولا أجهزة اعلامية. ولم يكن للتجربة الوليدة من قوة سوى ظهورها في الوقت المناسب وبعد محاولات استمرت نصف قرن!! فهل آن اوان العودة إلى ما قبل ظهور التجربة الشعرية الجديدة؟ وهل نحن على أبواب مرحلة انقطاع جديدة؟ وهل الشعر الجديد وحده هو المطلوب رأسه في هذه الارتدادة الجديدة - كما أراها في تقديري - فالحملة تبدو قاصرة على الشعر الجديد وحده، إذ لا أحد - مثلاً - حاول في الستينات والسبعينات، أو يحاول الآن في الثمانينات أن يعود بالرواية إلى عصر المنفلوطي والمويلحي وأسلوبهما ولا حتى إلى عصر هيكل والمازني وطه حسين وأسلوبهم.. لماذا الشعر الجديد وحده إذن؟ هل لأن الشعر ديوان العرب، ديوان تاريخهم وحافظ لغتهم؟ وماذا تصنع كل هذه المؤسسات، أقصد الجامعات والمدارس ومراكز البحوث، وماذا تصنع كل هذه الوسائل الحديثة من أجهزة التصوير والتوثيق؟ وما الذي حفظته لنا قصائد جرير والفرزدق، وقصائد بشار وأبي نواس وقصائد أبي العتاهية وأبي دلامية من أمجاد عربية وقمم أخلاقية واجتماعية؟؟ وهل في مقدور القصيدة التقليدية في بنيتها الطللية أن تستوعب هموم العصر، وما الذي منعها أو يمنعها عن القيام بهذه المهمة الجليلة؟ وهل المحافظة على العمود الشعري تكفي لاقناع المواطن العربي بالأخذ بأسباب التقدم الصناعي والتكنولوجي؟!! وإذا كان الأمر كذلك فليكن عمود الشعر رائدنا وإلى العمود يا عرب!!

لا أستطيع أن أتصور أن هذه التجربة الشعرية الحديثة بكل ما خلفته من حساسية فنية معاصرة، وما صنعته في اللغة والثقافة يمكن أن تكون مجرد وقفة تاريخية عابرة يعود بعدها الوجدان العربي للبحث عن الكتابة الشعرية القائمة على السطور المتساوية والقافية

المكررة، تلك التي كان منظرها ـ مجرد منظرها ـ يشد انتباهنا في الطفولة ونحن ننظر إلى دواوين الشعر باعتبارها تسلية بصرية، يتخلل الصفحة المكتوبة منها نهر أبيض وعلى الجانب الشمالي من الصفحة حروف متشابهة ذات نغمة رتيبة وايقاع متماثل. وهذا التناسب والتماثل إن كان فناً في يوم من الأيام فإنه لا ينبغي أن يظل كذلك إلى الأبد فالنفس الإنسانية العامرة بالحيوية ترفض الرتابة والتكرار، وهي لذلك تضيف وتحذف وتعيد التنظيم والترتيب في فنونها وآدابها. وقد استطاعت النفس العربية في آواخر النصف الثاني من هذا القرن وبعد محاولات متعددة أن تخرج من رتابة القالب الشعري بهذا الشكل الجديد، وأنا عندما أتحدث عن الشعر الجديد فإنما أتحدث عن مستوى معين منه، عن مستوى توافرت له اللغة الجديدة والتركيب الفني الشعري فليس كل من كتب بهذا الشكل أو كل من تلاعب بالتفعيلات أو أهملها شاعراً جديداً، أو يحق له أن ينتسب إلى هذا العالم المدهش العظيم. فما أكثر الأدعياء الطارئين على مدينة الشعر الجديد، وهؤلاء هم الذين يصنعون ما يسمى بالأزمة، وهم وحدهم الذين يؤدون إلى انصراف عدد كبير من الناس عن الشعر، ويجعلون عدداً من الشعراء يعزفون عن كتابة الشعر، وهؤلاء الأدعياء موجودون في كثير من الأنواع الأدبية لكنهم في الشعر أكثر حضوراً ووضوحاً، ولأن الشعر فن مألوف ومعروف فإن المواهب السقيمة والضحلة غير قادرة على أن تبدع، أو تبتكر فيه، فضلاً عن الاحساس الخاطىء والقاصر عند هؤلاء بأن الشعر الجديد يعني الانقطاع التام عن التراث وليس امتداداً عصرياً له، وأنه اتصال حميم بالتراث وليس نفياً أو خروجاً عليه، صحيح أنه اتصال مخالف وأنه استمرار جديد ومغاير لكنها مغايرة لا تتنكر للتراث ولا تتصادم معه وهو اتصال يتجاوزه بالضرورة ويخلق معه وجهاً جديداً ومغايراً إذا جاز التعبير.

● **ما الذي حققه الشعر الجديد حتى الساعة وما الذي ينبغي أن يحققه؟**

ـ لعل الشعر الجديد ـ في مستواه العظيم طبعاً ـ حقق اشياء كثيرة منها محاولته الجادة في اخراج الشعر من حيز البيت إلى رحاب القصيدة، فقد كانت القصيدة العربية في اطارها التاريخي مجموعة أبيات كل بيت فيها مستقل استقلالاً تاماً، ويكاد يكون قصيدة قائمة بذاتها، ولعل ذلك الأسلوب قد كان في زمن اللاكتابة، في زمن الحفظ ضرورة فنية وثقافية. أما في عصر الطباعة والكتابة والنشر فقد صار استسلاماً وخضوعاً لنظام القالبية الموروثة، ومما حققه الشعر الجديد أيضاً اطلاق اللغة من قبضة الرواسم واللوازم «الكلشيهات» التي استعبدت الشعر العربي قروناً طويلة، ولعل اللغة الشعرية الجديدة وحدها هي التي بدأت تقترب من العصر وتكتسب كياناً جديداً بينما ما تزال اللغة في مختلف المجالات لغة متخلفة وغير قادرة على استيعاب روح العصر وتقنياته، فقد ساعدت اللغة الشعرية الجديدة على كسر الرتابة والمألوف وساعدت كذلك على خلق تراكيب وصور لغوية مبتكرة. وقد مكن انطلاق الشاعر من أسر القالب على أن يسيطر سيطرة تامة على النغمة الموسيقية واخضاعها في خلق موسيقى بعيدة عن الطنين والرنين، وفي خلق زمن جديد، زمن مفتوح لا يحده القالب ولا يحول بينه وبين الامتداد، وكانت هذه المحاولة في الشعر كفيلة بأن تخلق محاولة مماثلة في الواقع الرتيب اقتصادياً واجتماعياً باعتبار كل جديد شكلاً من أشكال تطور الحياة وتطور أشكال النضال.

والشعر الجديد ـ قبل وبعد كل شيء ـ يريد أن يحقق في الواقع ما حققته القصة من تطور بالقياس إلى الحكاية العربية القديمة وما حققه المسرح من تجاوز بالقياس إلى خيال الظل، وكأن ما قامت به حركة التجديد الشعرية من تفكيك للبيت الشعري ومن إعادة

لتركيبه ايحاء غير مباشر ودعوة ضمنية إلى ضرورة تفكيك الواقع العربي وإعادة تركيبه على ضوء متطلبات العصر ومتغيراته. والمعروف عن العربي ـ في مختلف أقطاره ـ أنه يعيش حالة اغتراب عن العصر وحالة استلاب في العصر، وأنه يعاني من انفصام حاد بين الماضي والحاضر، وهو أحوج ما يكون إلى مغادرة هذا الظرف الجامد بالمشاركة في الإبداع مع ضرورة وصل الحاضر بأهم وأروع ما في الماضي من معطيات فكرية وفنية حتى لا يظل كما هو الآن معلقاً بين الرغبة والحلم وبين الخوف والأشواق، وبين الخوف على الماضي والخوف من المستقبل.

● قيل إن الشعر الجديد في أزمة، فما أزمته؟

ـ أزمة الشعر الجديد هي في رأيي الخاص، أزمة الثقافة العربية بعامة، هي أزمة تواجه حياتنا بكل أبعادها الثقافية والاجتماعية والسياسية، ونحن قد نتصور أو نرى أحياناً أن الأزمة كامنة في هذا النوع من الأدب أو في هذا النوع من الفن، ولا نحاول أن نتصور أن نراها في ذلك الأسلوب من النهج الاجتماعي أو السياسي، ولو قد أمعنا النظر تماماً في مختلف جوانب الصورة ـ أقصد صورة الواقع العربي الراهن ـ لرأينا بكل وضوح أن الأزمة شاملة، وأن البدايات المأزومة في الخيارات الثقافية كالبدايات المأزومة في الخيارات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، والبدايات الصحيحة في هذه المجالات جميعاً تثير غضباً عند فئات من المجتمع كما تثير اعجاباً عند فئات أخرى، وعيب الجديد في هذه المجالات أنه شبه معزول فالشعر الجديد مثلاً أو تيار من تياراته قد ابتعد بلغته وبتعقيداته وغموضه ـ مع شروعية التعقيد والغموض الفني ـ عن التعبير المباشر عن التطورات والتغيرات المطلوب إيجادها في الواقع العربي الراهن. وقد ساعد فتح الأبواب أمام الإبداع الشعري على وجود هذه التيارات وتعددها داخل حركة الشعر الجديد، ونشأ عن ذلك

اجتهادات وتيارات منحرفة لا تنشر سوى هذيان لا علاقة له بالشعر أو الفن ولا علاقة له بالتجديد أو الابتكار، وخطر هذه التيارات المنحرفة أنها تدفع الجديد نحو اللامبالاة اللغوية ونحو اللامبالاة (العقلية)، وهي تجيد لعبة الكلمات، وتكتسب بعض الخواطر الغامضة موهمة القارىء العادي أن شيئاً مهماً وراء تلك الكلمات وحين يعاني ثم يعاني في قراءتها ولا يجد وراءها شيئاً يفقد ثقته في الشعر الجديد بخاصة ويسوء ظنه بالمبدعين الكبار ويبدأ ينظر إلى أعمالهم العظيمة وكأنها شيء من هذا الهراء الذي تمتلىء به صفحات بعض المجلات الأسبوعية وصفحات الصحف اليومية.

● تساءلتم في صنعاء مرة حول ولادة الشعر الجديد، ما إذا كانت طبيعية أم قسرية. فما هو آخر «تقرير» منكم حول تلك الولادة؟

ـ هناك إجماع لدى نقاد الشعر أن القصيدة الجديدة التي تم تسجيل شهادة ميلادها في أواخر الأربعينات لم تظهر فجأة في تلك السنوات ولم يكن ظهورها غير المفاجىء نتيجة جهد شاعر أو شاعرين أو ثلاثة لكنه جاء وليد نصف قرن من المحاولات التي ابتدأت مع أمين الريحاني وجبران خليل جبران ومي زيادة ومع محاولات في الشعر المرسل للعقاد. ومحاولات أخرى للدكتور أحمد زكي وأبو شادي وعلي أحمد باكثير ومحمد فريد أبو حديد ومع محاولات أخرى لشعراء آخرين هنا وهناك في هذا القطر العربي أو ذاك. ولولا أن الشاعر أحمد شوقي وهو من الشعراء العظام قد ظل أسير الشعور الطاغي بالاحيائية ومحاكاة الأقدمين لكان الشاعر المؤهل عن جدارة لوضع أسس الحداثة الشعرية من خلال مسرحه الشعري، فالمسرح نسق جديد في التعبير يقتضي بالضرورة نسقاً جديداً في البنية العروضية، وفي يقيني أن شوقي لم يكن يجهل ذلك لكنه كان يهرب من الحداثة إلى البداوة، وكان الشاعر الوحيد بين شعراء عصره الذي يحاول إخفاء التحديث ولجم تمرده على القديم.

وفي قراءة جديدة لشعر شوقي (لم تنشر) وجدت أنه منذ عاد من فرنسا بل ومنذ كان طالباً فيها وهـو يكبح جماح عواطفـه نحو التجديد ليظل قديماً يسترجع رواسم القدماء ويستخدم تعابيرهم اللفظية والبلاغية، ولو ترك موهبته العظيمة على سجيتها لكان أول المجددين في الشكل الشعري، ولما افرغ طاقته العظيمة في تقليد القدماء ومحاكاتهم والنسج على منوالهم لكي يثبت لمعاصريه أنـه شاعر محافظ، ويخرج من بين كتبه التراث ولا يجيء من باريس أو من صفحات فيكتور هيجو، ولا مارتين، ولا فونتين.

وقد كان للشهرة العالية التي نالها شوقي في حياته وبعد مماته أثر سيء على شعراء عصره وعلى الجيل التالي ومنهم العقاد المجدد، فقد خنقوا أشواقهم التجديدية وأرادوا أن ينالوا مثل شهرة شوقي وأن يكون لهم مثل مكانته العالية وبذلك انتكس الشعر العربي ووصل إلى أدنى مستوى له عندما ارتضى دعاة التجـديد تقليـد التقليد، فكان لا بد من ولادة جديدة، ولادة عفوية وتلقائية تكون تعبيراً عن أشواق المناخ الثقافي والاجتماعي، وقد تمت محاولات كثيرة لتكون هذه الولادة طبيعية لذلك لم يكن ما حدث في بغداد من الاحتكام إلى التفعيلة في بناء البيت كما فعل بدر شاكر السياب ونازك الملائكة ، لم يكن سوى ملاحظة التفاحة وهي تسقط وتسجيل زمن السقوط بعد أن كانت العيون مسلطة على الشجرة في انتظار ساعة سقوط التفاحة.

وكان فضل السياب ونازك وبقية جيل الرواد أن أكدوا صحة الخروج على المألوف وأنهم أشاعوا استخدام هذا الأسلوب أو النمط الذي لم يقف عند حدود ما اكتشفوه وأشاعوه، ولذلك فقد ظهر من بين هؤلاء من أراد أن يقف رافضاً في وجه ما اعتبره تجاوزات وانحرافات عن إطار (الجديد) المرسوم كما فعلت الأستاذة نازك في موقفها المعروف. وخلاصة الإجابة أن القصيدة الجديدة قد ولدت

ولادة طبيعية وقامت في الحياة الأدبية المعاصرة بدور جوهري يتسق مع السياق التاريخي للعصر، ومع السياق اليومي المخالف لكل مألوف وسائد.

● كيف تنظرون إلى التجريب في الشعر؟

ـ التجريب ليس عيباً في العلوم الطبيعية بل هو الطريق الأمثل إلى الإبداع والمخترعات. والتجريب في العلوم الإنسانية لا يقل أهمية عنه في العلوم الطبيعية، وهو في الفنون والآداب شأنها شأن بقية العلوم ضرورة لا بد منها للارتقاء بالفنون والآداب واكتشاف الإتساق والبنى الجديدة التي تؤكد أن التراث الأدبي ليس قيمة ثابتة ثباتاً نهائياً وجامداً وليس الشعر أو النثر مجرد تراكم خبرات أو معارف، وإنما هما وسيلتان من وسائل التعبير المرافق للإنسان في مساره المتطور الحي، ولا ريب أن هناك بوناً شاسعاً بين التجريب لذاته والتجريب للإبداع والابتكار، فالتجريب الذي غرضه الإبداع يبقى، والتجريب الذي غرضه التجريب في حد ذاته يموت. وعلينا هنا أن نتنبه إلى حقيقة مهمة وهي أن التجريب الإبداعي لا يصنعه الناشئون وأنصاف الموهوبين وإنما يصنعه الأدباء الناضجون. والمجربون أولئك الذين يضيقون بالقواعد ويجدون مواهبهم أكبر منها. وما من شاعر عظيم أو روائي عظيم إلا وقد أضاف من خلال التجريب بعداً جديداً إلى الفن الشعري والروائي، وأثبت أنه غير خاضع وغير مستسلم لكل المواصفات السائدة والمألوفة.

التجريب إذن ومحاولة الإضافة نزعة صحية وضرورية في كل فنان أصيل وفي كل كاتب موهوب وفي كل شاعر يريد أن يضيف إلى التراث ولا يكرره أو يقلده. فالإبداع ليس مضموناً يتمدد في وعاء ثابت وليس وعاء منظوراً لمضمون ثابت، إنه مضمون جديد يختار شكله الجديد، وإذا كان معروفاً عن الشاعر العربي الجديد أنه يرفض النقل والمحاكاة من تاريخه ومن تراثه هو، فإنه لا بد أن

يكون أشد رفضاً لأي محاولة للنقل أو محاكاة للنماذج الأخرى من خارج هذا التراث، لا سيما حين يكون التقليد مسخاً للخصوصية التي تمتاز بها الفنون والآداب في كل أمة، وهذا لا يعني الانغلاق أو التزمت فذلك موقف ضد الحياة التي تأتي كل يوم بجديد.

● **كيف تعرّف الشعر وكيف تعرّف النثر وهل توصلا في رأيك إلى وحدة اندماجية بينهما؟**

ـ النثر نثر والشعر شعر ولن يلتقيا، وما يحدث من تشابه أو لقاء بينهما فإنما يتم عند اختلال الشروط الجوهرية أو غياب هذه الشروط، وصغار الشعراء وفاقدو الموهبة هم الذين يخلطون بين شروط الشعر والنثر، وهم منذ القديم يعرفون بالنظامين وبصاغة المنظومات التي لا علاقة لها بالشعر وإن حافظت على الوزن، فالوزن ليس سوى عنصر واحد من عناصر الشعر الكثيرة وفي تراثنا المجيد نصوص نثرية فيها من الشعر أكثر مما في كثير من المنظومات، والمفهوم الحقيقي للشعر عند العرب، وعرب الجاهلية بخاصة لا يجعل الوزن شرطاً ضرورياً لتكون الكتابة شعراً ولم يظهر مفهوم الشعر (هو الكلام الموزون المقفى) إلا في عصور متأخرة. ولو قد كان ذلك المفهوم شائعاً لما كان ذلك الموقف العجيب من القرآن الكريم، هذا الكتاب المقدس الذي أدهشهم بإيقاعه الجميل وببلاغته المنتقاة (والضحى والليل إذا سجى، ما ودعك ربك وما قلى، وللآخرة خير لك من الأولى). إن فارقاً كبيراً بين المعلقات ومعمارها وبين هذا المعمار القرآني العجيب ومع ذلك فقد اختلط الأمر على عرب ذلك الحين فتوهموه شعراً، ماذا يعني هذا الموقف؟!

الشعر شعر إذن، والنثر نثر ولن يلتقيا، والنثر مجاله العقل والشعر مجاله العاطفة، والشعر مستوى معين من اللغة ومن التركيب والتكثيف والتصوير والتخييل، والقصيدة إبداع لغوي يتحدد بالفن والخيال لا بالطنطنة والرنين. وكثيراً ما تكون الإيقاعات الغنائية

والتقفية وغيرها من الوسائل الصوتية نوعاً من التعويض عن غياب عنصر الشعر في كثير من القصائد أو التي تدعى كذلك. واعترف أنني لا أجد نفسي كثيراً في القصيدة التي تخلو من الإيقاع. كما أجد صعوبة في الاقتراب من كثير من النثريات. في حين أن بعض هذه النثريات وبخاصة عندما تصدر عن شعراء كبار تكون أكثر شعرية من الشعر السائد.

● هل الشعر في رأيك فن قومي؟ وما الطريق إلى عالميته؟

- أشرت في إجابة سابقة إلى خصوصية كل أمة في فنونها وآدابها لكنها خصوصية مفتوحة على تجارب الآخرين حتى لا تجف أو تموت. وقد استطاعت لغات صغيرة وبدائية أن تحافظ على كيانها وعلى إبداعاتها في الوقت الذي أفادت من كل الإبداعات. أما عن الشعر العربي كفن قومي له خصوصيته واستقلاله، فاللغة وحدها - في تقديري - هي آداة الإبداع ووسيلته. وكل فن أدبي يبدع بها وفي أطارها هو فن قومي. والطريق إلى العالمية لا يأتي عن طريق تصيد الاشكال العالمية أو الإبداع في إطار هذه الاشكال، وإنما هو وعي المحلية نفسها وعياً إنسانياً، والنفاذ إلى أعماق الواقع المحلي بما فيه من خصوصية يساعد الآداب العالمية على التنوع والتعدد ويثري وجدان الإنسان بمختلف التجارب الإنسانية المعبرة عن مختلف البيئات والتي تحمل كل تجربة منها رائحة خاصة ومذاقاً متميزاً. وإذا أراد الأدب العربي أن يدخل مجال العالمية فعليه أن لا يشغل نفسه بها وأن يشغل نفسه بكتابة أدب إنساني صادق مرتبط بهموم الإنسان في هذا الوطن، وما يحيط به وما تقع عليه عيناه من مظاهر الألم والأمل. اللغة إذن، والمضمون الخاص المتميز هما أهم ظواهر الفن القومي.

● متى بدأت القصيدة الجديدة في اليمن؟

- بدأت القصيدة الجديدة في اليمن في الظهور مع بداية

الخمسينات، تمّ ذلك بالرغم من العزلة القاسية التي كان يعاني منها الشعب، ويعاني منها الأديب، ولأن الآداب والأفكار كنور الشمس تتسرب عن طريق مختلف المنافذ فقد كان الكتاب، وكانت الهجرة المنافذ التي تسللت عن طريقها الكتابات الشعرية الجديدة، والقصائد الجديدة التي ظهرت في مطلع الخمسينات في اليمن لم تكن تختلف في طريقة بنائها كثيراً عن قصائد الرواد.

وتاريخ القصيدة الجديدة في اليمن هو نفس تاريخها في بقية الاقطار العربية. أجيال تخرج من معاطف أجيال وتتمرد وتضيف، تخطىء وتصيب وبين كل خمسة من الشعراء المشاهير في اليمن أربعة يكتبون القصيدة الجديدة، وقد أفاد هذا الانطلاق التجديدي القصيدة المحافظة فأبرز شعرائها يكتبون قصائدهم من موقف التجديد وباستثناء محافظتهم على البيتية فإن اللغة والصورة الشعرية والجملة الشعرية والتركيب الاستعاري كل ذلك يكاد يكون جديداً. والشعراء الكبار من المحافظين على البيتية لا يدخلون مع شعراء الجديد في مصادمات أو اختلافات وإنما النظامون وصغار التقليديين يفعلون ذلك لأنهم يجهلون حقيقة الشعر ويجهلون حقيقة التطور، ويحاولون إيقاف الزمن الشعري والأدبي عند عصر معين وفي مرحلة معينة، وفي مواقف هؤلاء كثير من الخديعة والكذب ومشايعة الاشكال المحافظة والدفاع بشكل غير مباشر عنها.

● هل يلقى الشعر الجديد قبولاً كاملاً في اليمن؟

ـ عندما بدأت المحاولات التجديدية التي أشرت إليها فيما سبق كانت البلاد تغطّ في سبات عميق، ولم يكن هناك من الشعراء والكتاب من يستطيع أن يبدي رأيه مستحسناً شيئاً أو رافضاً لشيء آخر. وعندما ظهر ديوان الشاعر أحمد الشامي في منتصف الخمسينات وكان بين قصائده العديدة مجموعة من القصائد المكتوبة على نظام

التفعيلة لم ينكرها أحد ولم يوجه إليه اتهام بأنه قد خرج عن التراث أو ابتعد عن الإسلام بابتعاده عن نظم الشعر على الطريقة التقليدية، وبعد قيام الثورة وإلى وقت قريب لم يكن أحد يندب نفسه شيخاً يفتي ويضع حدوداً لما ينبغي وما لا ينبغي كتابته من الشعر والأدب. لذلك فقد سارت الحركة الشعرية في جو من الحرية النسبية وواكب الشعراء انطلاقة زملائهم في بقية الاقطار العربية، بدايات متواضعة ومحاولات تجريب مختلفة، واستطاع بعضهم أن يصل بصوته إلى خارج اليمن، وكانت العلاقات بين كتاب القصيدة الجديدة الجيدة وكتاب القصيدة البيتية الجيدة كأحسن ما تكون العلاقات. فالتجديد مطلوب لليمن، التجديد من أي نوع وفي أي شكل، فقد وصل الموت إلى كل شيء ولا يحرك العظام النخرة ويبعث فيها الحياة إلا الاقبال على الحديث وتشجيع الجديد. لكن فجأة وبلا مقدمات يحدث ما لم يكن متوقعاً، وتبدأ المواجهة ضد الجديد الشعري وضد الجديد الأدبي في مختلف أنواعه وأشكاله ويصبح الشاعر الجديد مارقاً وخارجاً على قواعد اللغة والدين، وتأخذ المواجهة أشكالاً من المواقف لعل أهونها وأقربها إلى الديموقراطية هي الهجوم في الكتب والصحافة. وفيما يلي نموذجان صغيران من كتابات طويلة والنموذج الأول من مقدمة ديوان (صدى الحنين) بقلم الأستاذ والشاعر الكبير الأستاذ أحمد عبدالرحمن المعلمي وهو من الوطنيين وله ديوان صغير سبق أن نشره وكتبه بالشكل الجديد. (ولقد سمعنا أخيراً أن جمعية صهيونية مقرها في «سويسرا» ومهمتها هي طمس كل تراثنا العربي وتزييفه والتقول عليه وحتى تخريب الأحاديث والقرآن والتفسير وبث السموم بمكر أدق من الهباء، وخبث أسود من ظلمات الليل، وقد وجدت من يستجيب لها في الوطن العربي بقصد وبسذاجة صبيانية أحياناً. شعارها التجديد.. التجديد والتطور بالغاء النحو والصرف واسقاط

كل قواعد اللغة العربية). هذا لون أو صورة من النقد الموجه إلى التجديد في الشعر، وللحقيقة وللعلم أستطيع القول بأن الذين يكتبون الشعر الجديد كتابة جيدة في بلادنا هم من أشد الناس حفاظاً على العروبة والعربية ومن أكثرهم حرصاً على التراث وحمايته. كما أستطيع الإشارة إلى أن لغة الشعر الجديد هي اللغة العربية بقواعدها النحوية والصرفية وأن أي عدوان أو أي خروج على اللغة العربية سيكون عدواناً على الإنسان العربي وعلى تاريخه وحاضره الوطني والقومي.

وهذا نموذج آخر من النقد بقلم الأستاذ عبد الكريم الخميس وهو شاعر شاب جرب حظه في كتابة الشعر بمختلف أشكاله. وهو يرى أن الحركة الشعرية الجديدة قد اخفقت لذلك فهو يدعو إلى كلمة سواء بينه وبين من يكتبون الجديد الشعري أو يناصرونه وقد حدد كلمته في النقاط العشر التالية:

١ ـ إن الحركة الشعرية المحدثة تعاني نوعاً من الذبول والانحسار.

٢ ـ إن السبب ذاتي وليس خارجياً.

٣ ـ إن الشعر البيتي قد أثبت قدرته على استيعاب المضامين المعاصرة.

٤ ـ إن التجربة الحديثة قد أخفقت في عمليات التوصيل والتأثير والتغيير.

٥ ـ إننا جميعاً مع التجديد الموصول بهموم القارىء وفهم الناقد على أن يكون حاملاً تجربة حية وقادراً على تشكيلها.

٦ ـ إن العلاقة الحديثة بين الشكل والمضمون يجب أن تكون محكومة بجدلية العلاقة بين الشاعر والمتلقي.

٧ ـ إن الشعر الجديد لم يتطور إلى الأفضل رغم قلة قيوده.

٨ ـ إن الموسيقى والمضمون لا بد منهما ليكون الكلام شعراً.

٩ ـ إن الرتابة والنثرية والغموض هي الثالوث الخطير على الشعر المحدث.

١٠ ـ إن «الكم» الشعري الجديد يسير بالتجربة مسرعاً نحو الضمور.

هاتان عينتان من النقد المناوىء للقصيدة الجديدة. وهما من أفضل النقود المنشورة، ومن أكثرها موضوعية وأقلها حدة، وبالرغم عما قد يكشفانه من عمق الهوة وعنف المواجهة بين الجديد والقديم؛ فإن عينات أخرى من النقد الهجائي الذي يكتبه الفقراء من الثقافة والمواهب ومن الادراك الفطري قد تجعلنا عند مجرد الإشارة إليها نشعر بأننا نهبط من السفح إلى أرض منخفضة تمتد تحت القبور القديمة إلى قاع ما له من قرار!

مع أمل دنقل

● **كيف كانت بداياتك الشعرية؟**

ـ البدايات الشعرية لي مثل البدايات الشعرية لأي شاعر في سن معينة، في الخامسة عشرة والسادسة عشرة، يجيش وجدانه بمشاعر كثيرة ومتضاربة وغير مفهومة، فيلجأ إلى الكتابة الأدبية كنوع من التنفيس عن هذه المشاعر، بالإضافة إلى أنني ولـدت في جنوب مصر، في الصعيد، حيث لا توجد مِتَع ومباهج متوفرة لكي ينفق الإنسان فيها طاقته، أو ينفّس فيها عن نفسه، ولا يوجد صديق هناك إلا الكتاب. فمن هنـا نشأت عـادة القراءة من البـداية، واللجوء إلى الكتابة كتعبير عن مشاعر الصبا.

لقد اعتبرت يومها أنني ما دمت قد اخترت هذا الفن، أي الشعر، فلا بد أن أجيده، وبالتالي لجأت إلى السؤال التقليدي: كيف يصير الإنسان شاعراً؟ فقيل لي إن من حفظ ألف بيت صار شاعراً. فحفظت ما استطعت حفظه من دواوين الشعر والمسرحيات الشعرية لشوقي وعزيز أباظة ومن لف لفهما، واستطعت في سن مبكرة الحصول على جوائز شعرية وأن أكون لافتاً للنظر في الاقليم الذي نشأت فيه. وبمجيئي إلى القاهرة ودخولي كلية الآداب في ذلك الوقت بدأت النشر وأنا في سن الثامنة عشرة.

بعد ذلك جدّت ظروف اضطررت معها للسفر إلى الاسكندرية

والعيش هناك وواصلت الكتابة واستطعت الحصول على جائزة المجلس الأعلى للفنون والآداب للشعراء الذين عمرهم أقل من ثلاثين سنة، ونشرت عدة قصائد في «الأهرام» وفي مجلة «المجلّة» وكان يرئس تحريرها في ذلك الوقت الدكتور علي الراعي. لكني وجدت نفسي مُحاصراً بالأسئلة. لقد اكتشفت أنه لا يكفي للإنسان أن يكون شاعراً وقادراً على كتابة الشعر. هناك كثير من التيارات الفكرية والثقافية التي كانت تموج في ذلك الوقت والتي لا بد لي من الإلمام بها. وهكذا انقطعت عن قول الشعر منذ سنة ١٩٦٢ حتى سنة ١٩٦٦ وكرّست هذه الفترة للقراءة فقط.

وكان يصاحب ذلك نوع من الأزمة الروحية التي يمكن أن نسميها أزمة الحرية. في ذلك الوقت كانت هناك مجموعة كبيرة جداً من المثقفين والشعراء والكتاب المعتقلين في السجن. وكان في تقديري أن هذا المناخ الذي يعتقل كاتباً ومفكراً لا يصح أن أنتمي إليه، أو أن أدافع عنه. كان ذلك من سنة ١٩٥٩ حتى سنة ١٩٦٥.

أنا لست من جيل صلاح عبد الصبور، بل من جيل تالٍ أيضاً لأحمد عبد المعطي حجازي.

عندما قامت «ثورة يوليو»، واكب صلاح عبد الصبور هذه الثورة في ظهوره الشعري ونما معها في فترات الانتصارات التي انتهت بالوحدة المصرية ـ السورية. كان هذا الجيل تتلمذ على اساتذة الثلاثينات والأربعينات، بدءاً من طه حسين وانتهاء بلويس عوض ومحمد مندور. أيضاً أحمد عبد المعطي حجازي بدأ النشر في عام ١٩٥٥، بعد صلاح بسنة أو سنتين. إنهما ينتميان فكرياً وثقافياً إلى مناخ وأفكار تختلف عن المناخ والأفكار التي نشأت أنا في ظلها.

تسألني عن الفرق بين جيلي وجيل هذين الشاعرين؟ يمكنني أن أعتبر جيلهما جيل الانتصارات. الانتصارات على المستوى الوطني

والمستوى القومي. نحن كنا جيل الهزائم. الجيل الذي بدأ احتكاكه الفعلي في الواقع بمشاهدة المفكرين والمثقفين والشعراء في المعتقلات في عام ١٩٥٩، وبداية انهيار المد الوطني في ذلك الوقت بالانفصال المصري السوري عام ١٩٦١. ثم إن جيل صلاح وحجازي يمكن أن نقول عنه إنه جيل الشعارات التي لم تطبق. فهو جيل نما مع الاشتراكية التي لم تكن طُبقت في ذلك الوقت، وجيل العداء للاستعمار بشكله التقليدي. لكن جيلنا نحن نشأ وقد بدأت الاشتراكية العربية تطبق وبدأت آثارها السلبية تظهر في المجتمع، أن تُطبق الاشتراكية بلا إشتراكيين.

هذه ناحية أولى. الناحية الثانية أن العالم لم يعد ينقسم إلى معسكر الاستعمار ومعسكر الشعوب. فقد تداخل الاستعمار في ذلك الوقت ولم يعد احتلالاً عسكرياً فقط، وإنما أصبح أيضاً احتلالاً اقتصادياً وثقافياً أيضاً.

● من ناحية فنية محضة هل قصيدتك أو قصيدة شعراء جيلك مختلفة عن قصيدة صلاح وحجازي؟

ـ مختلفة في اشياء كثيرة جداً. بادىء ذي بدء أن استخدام جيل صلاح عبد الصبور للأسطورة كان مختلفاً عن استخدام جيلنا. كان جيل صلاح يعتمد التراث اليوناني والتراث الاغريقي، معتبراً أن الانتماء للتراث العالمي هو واجب الشاعر، بينما جيلي أعتبر أن الانتماء إلى الأسطورة العربية والتراث العربي هو المهمة الأولى للشاعر. هذه نقطة فنية. وهناك الاهتمام بنقاء اللغة العربية. فقد كان يمثل أيضاً فارقاً بين جيلنا وجيل صلاح. فقد كان من الهام بالنسبة لجيل صلاح أن تقترب اللغة من اللهجة المحكية أو اللهجة العامية في محاولة للاقتراب من الشعب ومن الناس، بينما رأى جيلنا أن التعامل مع اللغة لا يكون باقترابها من اللغة الشعبية، وإنما بقدرتها على التعبير الكامل عما يجيش في صدورنا، وأن تكون هناك

لغة جديدة ليست اللغة القاموسية القديمة وليست أيضاً اللغة الرخيصة أو العامية. هذا فارق أيضاً. فارق ثالث هو الاعتماد على طرق التعبير الحديثة في الصورة. مثلاً استخدام تكنيك السينما، الاستفادة من تكنيكات الفنون الأخرى، سواء في الفنون التشكيلية أو في السينما والمسرح. كان هذا أوضح عند جيلنا من جيل صلاح. الاهتمام أيضاً بالقافية. لقد كانت الحركة في بدايتها ترى أنك كلما ازددت تحللاً من القافية كلما ازددت اقتراباً من الحداثة في الشعر، بينما كان جيلنا يرى العكس: إن القافية قيمة موسيقية لا بد من الاستفادة منها حتى النهاية.

يمكن أن نقول أيضاً إنه بالنسبة للجيل السابق، وباستثناء بدر شاكر السياب، كان هناك وقوع في أسر السهولة واليسر في تركيب القصيدة. أن تصبح القصيدة بسيطة التركيب، بسيطة البناء، معبرة عن فكرة واحدة، بينما جيلنا كان يرى أن القصيدة صورة من العالم، وبما أن العالم مركب فلا بد أن تكون القصيدة مركبة أيضاً، ولا تعطي نفسها للوهلة الأولى.

هذه فروق أعتقد أنها أساسية بين جيلي وجيل صلاح عبدالصبور.

● هذا يعني أنكم تشددتم في أمور كثيرة، بينما الموضة عند بعض الشعراء اليوم تختلف عن ذلك. لقد تشددتم بينما تحللوا.

ـ هذا هو الفارق بين السباحة في بحر القاهرة والسباحة في بحر بيروت. في مصر على الشاعر أن يسبح وسط جمهور يتجاوب معه. لقد كنا في حاجة إلى اكتساب أنصار، ليس للشاعر فقط، وإنما أيضاً للقضية التي يحملها هذا الشاعر، وبالتالي فإن استخدام كل الوسائل الفنية لجذب أذن وعين القارىء المتلقي كان هاماً بالنسبة لنا. أما في بيروت فإن السباحة مختلفة. مجالات النشر واسعة ومتعددة أمام الشاعر. والشعراء مطالبون باستقطاب جمهور لهم. وبالتالي فهم يتطرفون ما شاء لهم التطرف طالما أن هذا لا يتعدى

صفحات الصحف. فالمهمة الوطنية للشاعر في مصر، أو في سورية، أو في العراق، تختلف عن المهمة الوطنية أو الفنية للشاعر في بيروت. بيروت مركز نشر، وقد احتضنت حركة الشعر الحديث في بدايتها، ولم يكن مقدراً لهذه الحركة أن تزدهر لو لم تحتضنها بيروت، ولكن كان لا بد لهذا الاحتضان ولهذا الازدهار أن ينتقلا إلى المجتمع في مصر وأن يأخذا طريقهما بين الناس. وبالتالي فقد كان الشاعر مطالباً بأن يجلب هؤلاء الناس إلى ساحته هو، وأن يوجد صيغة للتوصيل وللتواصل مع المتلقي.

● ولكن مصر لم تتجاوب إلا متأخرة مع حركة الشعر الحديث التي كانت تنمو في العراق ولبنان في مطلع الأربعينات، ومع الوقت خفت صوت الشعر في مصر.

ـ يجب أن نعترف بأن مصر طيلة فترات الشعر العربي كانت أقل الأقاليم العربية تجاوباً مع الشعر، باستثناء فترة البارودي وشوقي وحافظ. كانت مصر تُعتبر من الدول المستقبلة للشعراء وليست المنجبة لهم. لكني أعتقد أن هناك سبباً آخر: إن حجم الأمية في مصر انعكس على الحياة الثقافية بوجهٍ عام. فمثلاً مصر، رغم كبر حجمها، عدد الصحف والمجلات والدوريات التي تصدر فيها أقل بكثير من أي قطر عربي آخر حجمه أقل من حجم مصر بالنسبة لعدد السكان. صحيح أن مصر لها ريادة في المجالات الثقافية العربية مثل «الرسالة» و«الثقافة» في الثلاثينات والأربعينات لكن هذا يتعلق بعصر النهضة وعصر الاستقلال. أعتقد أن تجاوب الشعراء المصريين مع الساحة العربية كان مرتبطاً أيضاً بدرجة نمو الوعي العربي في مصر. كان هناك إحساس بأن مصر لا تنتمي إلى العالم العربي وأنها تنتمي إلى أوروبا، إلى حوض البحر الأبيض المتوسط، وبالتالي لم يكن هناك هذا الإحساس بالحاجة إلى الارتباط بالثقافة العربية بوجه عام. عندما نشأت حركة التجديد في العراق، بدت

هذه الحركة في مصر كما لو كانت شيئاً غريباً، رغم أن حركات التجديد الشعرية في مصر بدأت قبل ذلك بكثير. بدأت على يد علي أحمد باكثير في سنة ١٩٣٦، وعلى يد لويس عوض في ديوانه «بلوتولاند» سنة ١٩٤٤، لكن هذه البدايات لم تستطع أن تتواصل مع البدايات الأخرى في العراق، باعتبار أن مصر منفصلة أو منعزلة عن هذا كله. وليس غريباً على الكيان العربي ككل، أن ازدهار حركة الشعر الحديث في مصر ارتبط مع بداية اعلان مصر أنها جزء من الأمة العربية.

● تشهد المرحلة الحالية من حياتنا طرقاً شتى إلى الشعر، كيف تفرّق بين الشعر وبين ما ليس شعراً؟

ـ الشعر ليس مجموعة من المواد الكيماوية إذا وضعت بعضها مع بعض صنعت قصيدة. فالإحساس بأنني في حضرة الشعر يأتي عن طريق الوجدان أولاً وليس عن طريق العقل. الشعر فن وصناعة في الوقت نفسه، واكتمال الصناعة لا يعني أن الإنسان صار شاعراً، وكذلك الشاعر الموهوب، فبدون أن تستقيم له أدواته، أدوات الصناعة، يصبح شاعراً غير مبين، لا يملك الإفصاح الكامل عن نفسه. فالقصيدة هي التي تكشف نفسها لي أو لغيري، للشاعر أو للمتلقي غير المدرب على كتابة الشعر.

لكني أعتقد أيضاً بأن الشعر الحديث .استطاع أن يخطو خطوات واسعة وأن يخلق وجداناً عربياً وفنياً جديداً، سواء بالنسبة لمصر أو للبلاد العربية الأخرى، واستطاع هذا الشعر أيضاً أن يحمل رسالته. وليس غريباً أن الفن الأدبي الوحيد الذي تعرض للمصادرة والمنع أكثر من غيره في السنوات الماضية هو الشعر، أيضاً. إن الفن الذي حمل القضية الفلسطينية إلى الخارج واستطاع أن يعبر عنها بجدارة كان الشعر، شعر المقاومة الفلسطينية. أيضاً درجة بروز القضية الوطنية، والقضية الاجتماعية، والقضية الفنية، كانت

دائماً تتجسد في الشعر أكثر من أي فن آخر. يعني هناك تجديد في القصة، وتجديد في الرواية، لكنه لا يُواجَه بشراسة كالشراسة التي يواجَه بها التجديد في الشعر. وهناك مضامين وطنية وقومية تحملها أيضاً أقاصيص وروايات كثيرة، لكنها لا تحمل البريق واللمعان اللذين يحملهما الشعر. في تقديري أن الشعر الحديث هو أرقى الأشكال الأدبية الموجودة حتى الآن، ورغم أن هناك تسيّباً في جانب التجديد، وهناك مبالغة من جانب بعض الفئات في التجديد تصل في بعض الأحيان إلى أهمال دور المتلقي نهائياً، إلا أن الشعر يظل رغم ذلك أرقى الفنون الأدبية الموجودة عندنا، وأكثرها تواصلاً مع الجماهير.

● **لقد ربطت بين الشعر والقضية الوطنية، كأنه لا شعر إذا لم يقترن بهمّ وطني أو قومي..**

ـ الشاعر في العالم العربي، وفي ظل الظروف الاجتماعية والسياسية السائدة مُطالب بدورين: دور فني، أن يكون شاعراً، ودور وطني، أن يكون موظفاً لخدمة القضية الوطنية وخدمة التقدم، ليس عن طريق الشعارات السياسية وليس عن طريق الصياح والصراخ، وإنما عن طريق كشف تراث هذه الأمة وايقاظ إحساسها بالانتماء، وتعميق أواصر الوحدة بين أقطارها. على الشاعر أن يلعب دور الشاعر والمفكر أيضاً، وأن يستنهض كل الذين يرون مهمة الشاعر مهمة مثالية: أن يكتب الشعر فقط. إنهم قاصرون في هذه النظرة. فالشاعر، لكي يكتب الشعر وليكون شاعراً حراً، يجب أن يكتب انعكاسات وجدانه الحقيقية. ولا يمكن لإنسان يعيش في ظل ظروف التخلف التي نعيش فيها، وظروف التداخل الثقافي التي لدينا، أن يكتفي بمجرد الإحساس بالجمال المطلق. لا بد أن يعيد اكتشاف الجمال الموجود في الواقع الذي يراه والذي يعيشه وليس أن يعيش في واقع آخر يستعيره ثم يلبسه ثوباً شعرياً عربياً..

● إنما بدون التضحية بالمستلزمات الفنية التي لا يكون الشعر بدونها شعراً.

ـ طبعاً. طبعاً.

● عندما تطالع شعراً حديثاً ليس فيه سوى هذه التجريبية المقصودة لذاتها، هذا الإيغال في التجريبية، بماذا تشعر؟

ـ هناك دائماً تغلُّب للمغالاة في جناح من جناحَيْ الشعر. هناك مثلاً الشعراء الذين يقدمون المضمون على الفن فيصبح الشعر عندهم حشداً لأكبر مجموعة من الشعارات والمقولات التقدمية. إنهم يرون أن هذا هو دور الشعر الحقيقي في استنهاض الهمم وايقاظ الشعب، ويغلبون هذا الشعر رغم ضعفه الفني. وهناك الذين يرفعون راية الفن ضد المضمون والمعنى ويوغلون في ذلك إيغالاً شديداً. وفي رأيي أن الاثنين يساهمان في تقدم حركة الشعر لكنهما لا يصنعان حركةً شعرية مستقلة. فالجناح الأول، وهو جناح رفع الشعارات، يساهم في ارساء المضامين التقدمية في الذهنية العربية، والجناح الآخر، الذي يقدم راية الفن، يساهم في مغامرة التجريب، لكنه لا يستطيع أن يصنع القصيدة التي تتواصل مع القارىء. وكل هذه الحركات التي تدعي التجريب هي حركات منغلقة في حد ذاتها وشعراء يقرأون لبعضهم ونقاد ينقدون شعراءهم هم. فهم يعيشون في دائرة مغلقة، لأنهم لا يستطيعون أن يقيموا حبلاً سرياً مع المجتمع والمناخ الذي يعيشون فيه. ولا أريد أن أكون متجنياً فازعم أنهم هروبيون، يهربون من مواجهة الواقع، ويرتدون عباءة الجمال وعباءة الفن لكي تقيهم من عواصف الواقع.

● وأنت في القاهرة الآن تطلع على الشعر، كيف تنظر إلى خريطته الحالية، إلى مرابضه الأخرى في العالم العربي؟

ـ الأزمة لا تتجزأ. هناك تراجع لقضية الثورة في العالم العربي

ككـل، ولقضية التحـرر. وهذا التـراجع يعكس أثـره، أول ما يعكس، على الثقافة. وفي تقديـري أن الشعراء يـواجهون هـذا التراجع بأحد سبيلين: إما الصمت أو التدثر بعباءات التجريب حتى يستطيعوا النجاة بجلدهم ما داموا لا يستطيعون السباحة ضد التيار. وليس غريباً أن تحتفي منابر النشر لا في بيروت فقط، بل في العواصم العربيـة المحتفلة بهذه الأنـواع من التجريب أكـثر من احتفائها بالشعر الذي يدافع عن قضية، أو يدافع عن اتجاه. لأنه شعر يسير في اتجاه تضليل الإنسان العربي واحياء إعجابه بالصرعات والموضات التي تفد من الغرب. أيضاً من يستخدم الحداثة الفنية لكي يهرب من الحداثة الفكرية، لكي لا يحدث الفكر العربي ولا يحدث الوجدان العربي وإنما يحدّث فقط العين العربية، يحدثهـا بالابهار. هناك موجة كاملة من الشعراء الذين برزوا في السنوات الخمس عشرة الأخيرة يرتدون عباءة أدونيس. تقرأ لهم فلا ترى لا واقع أقطارهم ولا الواقع العربي كله. لا تعرف إذا كان هذا الشعر مكتوباً في لبنان أو في المغرب أو في إيرلندة. هذه الموجـة أيضاً وصلت إلى مصر وأصابت في خلال السنوات العشر الماضية جيلاً كاملاً من الشعر بالتفاهة.

وما زرع هذه الموجة هو الإعجاب بأدونيس بداية. وأدونيس قصد ذلك، أما انسحابه من قضية إلى قضية فهو أصدق ما يلائم هذه الفترة: تتبنى شعارات العروبة وتتحدث ضدها، تتبنى شعارات الثورة وتتحدث ضدها، تفرغ كل قضية نبيلة من مضمونها النبيل وتتركها جوفاء. هذا هو المناخ النفسي الذي ظهر في ظله هذا الشعر.

أنا لا أريد أن أناقش أدونيس، ولكني أريد أن أناقش جناية أدونيس على الشعراء التالين له. من حق أدونيس أن يجرّب، من حق أدونيس أن لا نفهمه، من حقه أن يشرّق غرباً وأن يُغرّب

شرقاً. من حقه أن يكون نفياً للعروبة، وأن يكون نفياً للثورة، ما دام شاعراً ممثلاً لاتجاه، لكن أن تنسحب قضية نفي العروبة وقضية نفي الثورة وقضية نفي الشعر أيضاً على كل هذه الأجيال المهزومة من الشعراء الذين يعيشون في أقطار الوطن العربي في ظل حكومات استبدادية وديكتاتورية لا تسمح بنمو الإنسان العربي، وبالتالي نمو ثقافة عربية حقيقية، فهو ما أناقشه. أن يكون أدونيس طوق النجاة للشعراء الذين يريدون أن يكونوا موجودين في ساحة الثقافة حاملين الثورة المضادة دون أن يتخلوا عن عباءة الحداثة، أو شعار الحداثة. إنهم يستخدمون الحداثة لنفي الحداثة، ويستخدمون شعارات الثورة لنفي الثورة، ويستخدمون شعارات العروبة لنفي العروبة، وهم في حقيقتهم يؤكدون في مجتمعاتهم كل قيم الاستسلام وسيادة المفاهيم الفاشستية والرجعية والانهزامية كما هي موجودة الآن في العديد من الأقطار العربية.

● أعتقد أننا متفقان على إعطاء الشاعر كمية لا حد لها من الحرية في الشعر، ولكن أليس هناك برأيك شعريةٌ عربيةٌ ما لا يمكن للشاعر إلا أن يراعيها؟

ـ لا أريد أن يكون حديثي دفاعاً عن الوزن والقافية. أريد أن أؤكد على قضية أخرى: إن هذا التحلل الفني والشعري نما وازدهر لأن هناك تحللاً اجتماعياً، لأن هناك تفسخاً اجتماعياً وتفسخاً وطنياً. الشعر الحديث، عندما نشأ، هوجم لأنه لا يلتزم بالوزن والقافية كما يقول أنصار الشعر القديم، ولكن هذا الاتهام لم يلق قبولاً لأن الشعر الحديث كان يتبنى القيم الإيجابية في حركة المجتمع في ذلك الوقت. بلا شك مثلاً أن شعر المقاومة الفلسطينية، شعر محمود درويش، كان أنضج فنياً وفكرياً وأيديولوجياً من شعر النكبة في سنة ١٩٤٨، وبالتالي أصبح ذا قيمة فنية ووطنية. لأن الشعر كان في طريق تبني القيم الإيجابية في المجتمع وتدعيمها، لكن عندما

يصبح التجريب، كالتجريب في الشعر، متبنياً للقيم التراجعية في المجتمع، أن تبدأ اللعبة بالتراجع من العروبة إلى الإسلام، التراجع عن قضية ثورة الشعب إلى أن الجيوش هي التي تحقق الثورة، أنه بدلاً من أن اسرائيل قاعدة أميركية في المنطقة، أن تصبح كل الدول العربية قواعد أميركية في المنطقة، بدلاً من بناء مجتمع عربي جديد أن يصبح الانبهار بالمجتمع الغربي ونقله نقلاً حرفياً إلى داخل الدول، أن يصار إلى تبني الابهار بدلاً من الصدق كما عند أدونيس. إذن هذه الموجات التجريبية لا تمشي في طريق التقدم، لا تمشي مع حركة التاريخ، وإنما هي تمشي مع حركة المجتمع إلى الوراء. تلك الحركة التراجعية التي نشهدها الآن والتي نعطيها بريق المال والقمع، النفط والحزب الواحد. فكذلك هذه الحركات التجريبية تقود العقل العربي إلى الوراء متدثرة بعباءة الحداثة.

● **ماذا عن شعرك خلال السنوات الأخيرة، هذا الشعر الذي وجد فيه الوطنيون صورة صادقة لمشاعرهم..**

ـ لستُ فرداً في هذا. هناك مجموعة شعراء موجودون في العالم العربي منهم محمود درويش، حسب الشيخ جعفر، وآخرون. لكني أريد أن أقول إن الظروف التي مرت بها مصر كانت مختلفة بعض الشيء. مصر كانت الساحة العربية التي بدت فيها حركة الجزر والتراجع أكثر من أية ساحة أخرى. والتخلي عن قضية الثورة والتقدم كان في مصر بادياً أكثر من أي قطر عربي آخر، وبالتالي فإن حركة مقاومة الثقافة المصرية، مقاومة المثقفين المصريين تمثلت في اتجاهين: الاتجاه الأول هو اتجاه الهجرة، والثاني هو اتجاه البقاء داخل مصر. ولقد شجعت السلطات في مصر الاتجاه الأول أي اتجاه الهجرة إلى الخارج تخلصاً منهم. كوني أنا لظروف خاصة فضلت البقاء في مصر، هذا منحني بُعداً لم يتح لغيري وهو بُعد الالتصاق بالواقع

كما هو وليس كما تصوره الصحف والمجلات في الخارج. إذن إذا كان هناك نبرة وطنية أو قصائد مضادة للسياسة التي سلكتها مصر في السنوات الأخيرة فالفضل في ذلك ليس لي شخصياً وإنما هو لوجودي في مصر والتصاقي بالواقع المصري بحكم ظروفي الاقتصادية والثقافية وظروف العمل أيضاً. فلا أريد أن أدعي أنني من أنبياء الوطنية ولكني فقط معبر عما أراه وأحسه في المجتمع المصري.

● **كيف كانت علاقتك بصلاح عبد الصبور؟**

ـ علاقتي بأحمد عبد المعطي حجازي أقوى من علاقتي بصلاح عبد الصبور، فنياً أيضاً. ولكن هذا لم يمنع وجود صلات طيبة بيني وبين صلاح. في تلك الليلة أعتقد أن الكلمة التي أطلقها الرسام بهجت في وجه صلاح عبد الصبور لم تكن هي القاتلة بل هي كانت فقط القشة التي قصمت ظهر البعير. أعتقد أن صلاح كان ممزقاً بين اتجاهاته الوطنية والثقافية التي بدأ حياته بها وبين اضطراره إلى أن يكون أحد أجهزة السلطة التي تكرس سياسة السادات الثقافية وسياسة تطبيع العلاقات الثقافية مع اسرائيل. ليس سهلاً على شاعر في حجم صلاح عبد الصبور وفي موهبته أن يكون مطيةً لنظام ليس وطنياً وليس قومياً ولا يُعطي للثقافة كبير احترام. وهذا لا يعني وفاة صلاح عبد الصبور في مثل هذه الظروف كانت فقط مصادفة فكأن صلاح كان يطلب النجاة من هذا المأزق التاريخي الذي وجد نفسه فيه. وفي اعتقادي أن وفاة صلاح بين إصدقائه الشعراء من هذا الاتجاه أشرف له ألف مرة من أن يموت في مكتب مسؤول كبير، أو أن يموت في سريره وحيداً.

● **كيف كان يبرر نفسه في الأشهر الأخيرة من حياته؟**

ـ كان يعتقد أنه يستطيع أن يوفق بين الشيئين لكنه لم يستطع ذلك على الاطلاق.

● **ماذا كان موقفكم من ترشيحه لإمارة الشعر؟**

ـ لم نأخذ هذه الأحاديث على محمل الجد حتى صلاح نفسه كان كذلك. هذا الحديث كان نوعاً من المغريات التي تقدم لصلاح كي يستمر في مكانه من السلطة، أن يُنصَّب أميراً للشعراء، أن يلحن له عبد الوهاب إحدى القصائد كما ظلت «الأهرام» تنشر ذلك لعدة أيام، أن لا تصدر أية صحيفة في مصر دون أن يكون فيها صورة له وتصريح. كل هذه الأضواء التي القيت على صلاح كانت من جملة الإغراءات التي قدّمتها له السلطة لكي يقدم لها بدوره الثقافة المصرية على طبق من الفضة. تذكر أنت حادثة معرض الكتاب والسماح لاسرائيل بافتتاح جناح. كان هذا أول هزيمة لصلاح في أنه لا يستطيع التوفيق بين الاتجاهين. أيضاً عندما زار نافون مصر وطلب الاجتماع بالمثقفين المصريين، كل ما استطاعه صلاح عبد الصبور هو الهرب من الجلسة لكنه هو الذي دبّر اللقاء..

مع ثلاثة شعراء:

عبد الرزاق عبد الواحد
سامي مهدي
خالد علي مصطفى

● كيف يبدو الشعر العربي الحديث بنظركم؟

خالد علي مصطفى:

أي شعر تعني؟ هناك اتجاهات متعددة تكاد تختلف إلى حد التناقض في أسسها وفي مرماها وفي أشكال تعبيرها. ويخيل إليَّ أن الصورة السائدة للشعر هي الأشكال التجريبية التي ابتدأت منذ الخمسينات وما زالت مستمرة حتى الوقت الحاضر. والتي تحاول أن ترفض أية جذور في التاريخ أو في النفس أو في الحياة. وبهذا المعنى يصبح أي شيء لديها مقبولاً في حين نرى انحساراً واضحاً لتيار آخر يتلمس تطوره من خلال جذوره وبشكل لا يخلو من تدقيق ووعي. وفي رأيي أنه إذا ظلت أحوال الوطن العربي على ما هي عليه والتركيز على المؤثرات الأوروبية سائداً فإن الخط التجريبي، أو التيار التجريبي، هو الذي سيسود. وبهذا المعنى، تنعدم الفاعلية الشعرية لأنها تكون مقفلة على الذاكرة أو تكون الذاكرة مقفلة عليها، وندخل من جديد في عصر الانحطاط الشعري.

سامي مهدي:

أنا طبعاً اختلف مع الأخ خالد في ما قاله حول سيادة هذا النوع من الشعر كما اختلف معه في نظرته إلى مستقبله. ذلك أن ما نراه

من سيادة هو سيادة مظهرية سببها اعلامي إن لم أقل ادعائي. وحين أقول أن السبب اعلامي فإنني أعني انتشار هذا الشعر وما يعتمد عليه من أفكار من خلال الصحافة اللبنانية الواسعة الانتشار في الوطن العربي التي توهم قراء الشعر، وبسطاء الشعراء، بأن هذا هو الشعر، وليس هناك شعر آخر.

سبب هذا، فيما يخيل إلي انتشار الصحافة اللبنانية انتشاراً واسعاً في الوطن العربي، في حين تحجب هذه الصحافة الآخرين عن جماهير القراء العرب. كما أن لهذا سبباً نفسياً يتعلق بالوضع اللبناني الحالي. الصحافة اللبنانية قد لا تكون متعمدة في ذلك، إنها تبحث عن مادة، وأقرب الناس إلى هذه الصحافة هم اللبنانيون أنفسهم، وبالتالي فإن الصحافة اللبنانية تروج لهؤلاء سواء أرادت ذلك أم لم ترد، وهي في نفس الوقت تروج لهم نتيجة للظروف اللبنانية السائدة التي تدع اللبناني متشبثاً بلبنانيته. فهي في هذا الموقف إذن لبنانية أكثر منها عربية.

من ناحية ثانية أنا أعتقد أن هناك مجموعات من الشعراء والنقاد اللبنانيين الذين يلتفون حول بعضهم، ويخاصمون بعضهم، ولكن كل مجموعة تروج لنفسها ولأفكارها من خلال هذه الصحافة. فلذلك تجد المعارك الأدبية أو الخلافات حول الشعر هي معارك وخلافات لبنانية. الشعر المنشور شعر لبناني، الأفكار المنشورة أفكار لبنانية. لكن لو أردنا أن نحاكم هذا النوع من الشعر وهذا النوع من الأفكار، فأين نجد الأصول؟ أنا أعتقد بل أوقن بأن جذور هذا النوع من التجارب الشعرية هو في فرنسا، في المجلات الشعرية الفرنسية، وفي الشعر الفرنسي.

لنأخذ أبرز التجارب الشعرية الحالية الموجودة في لبنان، مثلاً تجربة أدونيس. أدونيس بعد ديوانه «التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار»، اكتشف سان جون برس ورينيه شار فاستغرقاه، ثم

استغرقه فيما بعد الفكر الجديد الذي بدأ يشيع في بعض المجلات الشعرية الفرنسية ومنها مجلة «تيل كيل». نأتي إلى مجموعة أخرى هي مجموعة شعراء الجنوب. هذه المجموعة هي أقرب إلى الشعر العراقي منها إلى الشعر اللبناني. جذورها عملياً موجودة في الشعر العراقي، من حيث تشبثها بالتفعيلة، من حيث صوتها الشعري. حتى خطابيتها جذورها موجودة في الشعر العراقي، وربما في شعر السياب أكثر من أي شاعر آخر.

أما التجارب اللبنانية الأخرى فهناك تجربة خليل حاوي. خليل قليل الإنتاج، ولم يخرج عن إطار تجربته السابقة اطلاقاً. يوسف الخال يضرب الآن، وضرباته تعود إلى موقفه السياسي والثقافي. أما التجارب الأخرى فلا يمكن الحكم عليها لأنها تجارب طرية ولم تثبت وجودها في الساحة.

أعود إلى النقطة التي انطلقت منها في الرد على الأخ خالد.

هذا النوع من الشعر هل سيبقى؟

هذا الاغراق في التجريبية هل سيستمر؟

يخيل إلي أن هذه موجات. تبدأ موجة ثم تنحسر، ويحصل هناك ردة، قد لا تكون ردة سلبية، إنما ردة ربما إيجابية وهذا ما أتوقعه ولذلك أنا أختلف في النظرة إلى المستقبل مع الأخ خالد لأني أكثر تفاؤلاً منه.

عبد الرزاق عبد الواحد:

ألاحظ أن الأخوين سامي وخالد انحصر حديثهما في الساحة اللبنانية فقط. ربما من ناحية أساسية يكونان محقين لأن الساحة اللبنانية ذات انعكاسات واسعة على الوطن العربي عموماً بحكم امكانية النشر وبحكم أنها تطرح النماذج، وتؤثر في الساحة العربية عموماً ولكن بالتأكيد هناك في الوطن العربي تجارب، وتجارب ثرة وغزيرة وأصيلة وربما لا أكون متجاوزاً على أحد إذا قلت أنها أكثر

أصالة من التجربة اللبنانية وربما أكثر عمقاً وأكثر اتزاناً في معرفة ما لها وما عليها وأكثر التصاقاً بالصوت الشعري للأمة.

أنا لست متشائماً من المسيرة الشعرية كما لست قلقاً، وقد كنت أحد الأوائل الذين كتبوا الشعر الحر من سنة ١٩٤٩. هذه المسألة عشناها، وهذا القلق من بداية التحرك الشعري الحديث كان قائماً. كان البناء الشعري الحديث قلقاً منذ البدء في فترة السياب. على أن السياب وجماعته ليسوا أول من كتب الشعر الحر. لأن الشعر الحر كتب قبل السياب بمدة طويلة إلا أن هذا الشعر الحر أخذ شكل ظاهرة في زمن السياب. لقد كان يكتب ثم يخبأ مثل ذنب يرتكب. لم يكن هناك أحد يسنده. في زمن السياب كان هناك مجموعة الشعراء، كوكبة من الشعراء اجتمعت على بعضها فشكلت ظاهرة. اسندوا جميعهم التجربة الحديثة واستطاعوا أن ينشروها في زمن ساعد على التمرد. كان هناك في العراق تمرد سياسي وتمرد اجتماعي وتطلع إلى رفض كل شيء والثورة على كل شيء. ومن جملة هذا كان التطلع إلى الثورة على الأشكال الأدبية القائمة.

كان هذا في أواسط الأربعينات بعد الحرب العالمية الثانية التي تركت سؤالاً خطيراً جداً بعد أن شاهد الناس أن كل موروث إنساني يقوض في طرفة عين بقنبلة هيدروجينية. بالتأكيد على الساحة الأوروبية ظهرت مدارس كثيرة كالعبث والسوريالية وسواها من نتيجة الإحباط والإحساس بالانهيار وقد وصلت مردوداتها الينا نحن الذين لم نشاهد إلا الوهج البارد للحرب ولكن في نفس الوقت كان هناك التمرد للتحرر. كان هناك ثورة على الحكم الملكي، على الإقطاع، تمرد سياسي، وتفجر ضد الحريات المكبوتة. كل هذا ساعد على أن تجد حركة هؤلاء الشباب صداها لدى النفوس المتمردة عموماً. لقد قوبلت الحركة بالرفض من أساطين الكلاسيكية، وبالاستهزاء والاستخفاف ولكنها سرعان ما انتشرت

انتشار النار في الهشيم بين الشباب. نحن كنا جيلاً لصيقاً بجيل السياب. من جماعة السياب، كان محمود البريكان، بلند الحيدري، عبد الوهاب البياتي، نازك الملائكة، ورشيد ياسين وحسين مردان، هؤلاء كانوا مجموعة. الذين أتى لصقهم تماماً كانوا سعدي يوسف، كاظم جواد، شاذل طاقة رحمه الله، عبد الرزاق عبد الواحد، محمد النقدي، موسى النقدي، زهير أحمد، كاظم التميمي واسماء كثيرة بقي منها قسم الآن. هؤلاء كانوا متواصلين مع التجربة الحديثة، هذا المعبر الذي استند على التراث اول ما استند. الرواد هؤلاء الذين شكلوا الظاهرة، لو تمعنت فيهم جميعاً لوجدت أنهم بلا استثناء بدأوا بكتابة الشعر العمودي وتمكنوا من القصيدة العربية التقليدية ثم عندما بدأ التحول كان هناك توجس مشروع حول ماذا خسرت القصيدة وبماذا يعوض الشاعر. عندما خسر البناء الهيكل التقليدي للوزن الواحد والمنتهي بقافية واحدة، بدأ يرتكز إلى قوافي تكون أحياناً صارمة. صحيح أن التفعيلة تغير عددها، ولكن التمسك بالإيقاع في القوافي، والإصرار على البناء الكلاسيكي للجملة الشعرية العربية، كان متوفراً في شعرهم جميعاً. فكانوا معبراً مدروسا في بدايته. وبتوجس تبنى الخطوات فيه وبإخلاص أيضاً.

الذين أتوا لصق هؤلاء، والبناء بالتأكيد كان ما يزال قلقاً، تعاملوا بنفس الطريقة من الحذر مع القصيدة. المؤسف الذي حصل أن أجيالاً جديدة بدأت تأتي، منها من كان واعياً بالعملية الشعرية، ومنهم من أعتبر ثلم القافية والوزن الواحد تخلصاً من عبء كبير كانت تفرضه القصيدة التقليدية على الشاعر فاستسهل العملية دون عاصم من رجوع إلى التراث وأصالة في المناخ الشعري العربي. فكتب مبتدئاً بالأسس التي ما تزال قلقة التي وضعت في عهد السياب. أي أن التجربة الحديثة كانت هي الأساس له. انطلق من بناء قلق فبنى فوقه بناء قلقاً آخر فكان هذا أكثر قلقاً بالتأكيد.

بعد ذلك، وكما يحصل في كل التجارب الشعرية، هناك عمليات تزييف كبيرة قام بها من لا موهبة له. هؤلاء يجدون في كل زمان وفي كل مكان تبريراً لما يكتبون، ومحاولة اعطائه أهمية خاصة. في زمن الفترة المظلمة كانت عملية اللعب بالزخرفة اللفظية هي الغطاء لهذا العمل. الآن نفس الشيء يحصل. تدخل في متاهة لا موضوع لها ولا تكوين شعري، موغلة في الابهام وتطرح كنموذج. تذكرني هذه بقصة «هل رأيت في حياتك نهراً» لموباسان، عندما لا تفهم شيئاً. يبقى المسؤول يبقى واجماً، مستثاراً بدهشة أمام اللوحة، يتداعى كأنه أمام عمل كبير وهو في الحقيقة أمام لا شيء.

هذه النتائج بحتمية الجدلية تعطي ردود فعل حتمية أيضاً. أحياناً تكون رجعة قوية ولكنها تؤدي إلى Synthese جديد يبدأ بداية أخرى أكثر سلامة وأكثر وثوقاً.

تحدث عمليات التصحيح هذه باستمرار عندما تجري محاولات كالمحاولات اللبنانية التي تتحدثون عنها، وتثير هذا الاستيقاظ وهذا الاستفهام القلق الذي يدين هذه المحاولات بعملية تصحيح، ثم عملية طرح نموذج أكثر كفاءة من النماذج المطروحة.

من هنا مرت في ساحتنا العراقية تجارب موغلة في ابهامها وموغلة في عدم اقناعها وفي شكليتها وسقطت في مطبات من اللفظ تقصر عنها مطبات الفترة المظلمة ومع ذلك غربلت كل هذه الأعمال نفسها وبقي منها الجيد فقط. ولذلك فعملية الذين لا شيء عندهم، ويدعمهم اعلام، عملية قائمة.

المسألة الدقيقة والخطرة هي أن الساحة اللبنانية تملك وسيلة الإعلام. تملك وسائل النشر على صعيد ساحة الوطن العربي كاملاً. والخطورة أن هذه القوة الدعائية تطرح من هذه النماذج المزيلة نماذج شعرية. والشعراء الشباب يعتقدون بأن هذا هو النموذج الذي يجب أن يحتذى لفرط الاهتمام الذي يعامل به،

ويحاول هؤلاء تقليده فيشكل الأمر ظاهرة أكثر اتساعاً، ولكنها ما تلبث أن تسقط من جديد. وهذا ما يحصل باستمـرار: تتشكل الظاهرة ثم تسقط بسبب عدم وجود جذور حقيقية لها في التربة تستطيع أن تثبت سيقانها عليها.

من هنا أنا موقن أن كل هذا التزييف تغربله الأرض، رغم غياب النقد الأدبي الحقيقي. أنا واثق أن حاجات الحياة هي التي تصبح ناقـداً، حاجـات الناس، القـراء أنفسهم يصبحون نقـدة ويغربلون هذه العمليات، والشعراء أنفسهـم. أنا لست قلقاً لسبب أساسي جداً، هو أن كل قصيدة حقيقية كبيرة تطرح، تشكل إدانة ونقداً فاضحاً لكل هذه النماذج المطروحة.

سامي مهدي:

هـذه الظاهـرة التي تناولنـاها بـالنقد ليست مـوجودة الآن في العراق. ما هو موجود في العراق شيء آخر. نعم هناك ضعف عام موجود في تجارب الجيل الجديد من الشعراء الشباب. هناك نوع من الاغـراق في اللفظيـة، هناك ضعف في الأدوات الفنيـة، هنـاك احساس بأن هؤلاء الشعراء ليس عندهم قضية فنية واضحة. لكن إذا أخذنا التجارب التي تنم عن موهبة حقيقية أشعر بأن وضع الشعر في العراق وضع صحي تماماً وهناك الآن حوار يجري منذ شهور حول شعر الشباب بالذات ويخيل الي من خلال هذا الحوار أن الشعراء الشباب أنفسهم قد انتبهوا إلى ما يثار حول شعرهم من نقاط سلبية وأعتقد أنهم وعوا هذه الحقيقة، وبدأوا يعملون على تداركها. لكن يبقى أن هناك ممثلين لمجموعة الشعراء الشباب، قد يكونون اثنين أو ثلاثة أو أربعة، ولكني متفائل بهم وموقن بأنهم سيستمرون وسيكونون ضمانة لاستمرار النمو وتطور الشعر عنـدنا.

أنا أعتقد أن الشعر العراقي هو في وضع صحي أفضل بكثير من

الشعر اللبناني لأنه لم يزج نفسه في هذه اللعب، وهي لعب كما أعتقد.

لقد أشار الأخ عبد الرزاق إلى نمط من هذه اللعب التي ظهرت في فترة الستينات. وهي كانت أكثر جرأة من النماذج التي تطرح الآن في لبنان لكنها سرعان ما انحسرت وتضاءلت وتوقف حتى الذين كتبوها عن كتابة الشعر. لقد كانت كما قلت نوعاً من اللعبة ثم انتهت هذه اللعبة لأن الشاعر الحقيقي إذا لم تكن قضيته هي الشعر، إذا لم يشكل الشعر بالنسبة له هماً دائماً وقضية مستمرة، ويرعى هذه القضية بكل جهوده، فإنه سينتهي كشاعر وستنتهي لعبته أيضاً.

عبد الرزاق عبد الواحد:

في اعتقادي أن في العراق حالة متميزة جداً، أولاً رصيد العراق من التراث الأدبي رصيد كبير جداً وذو ثقل زمني يمتد إلى فترة بعيدة جداً. إذا قلنا بوجود النجف ومربد البصرة، والطقوس التي ما زالت تمارس، القيمة الكبيرة للتراث الأدبي في هاتين البقعتين المهمتين من العراق، يظل رقيباً وراصداً لكل ما يكتب. هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية، لقد خاض العراق نضالاً حقيقياً، سياسياً وفكرياً أيضاً، جعل له رقابة واعية على الأدب. كانت هموم الأدباء العراقيين في فترة الأربعينات والخمسينات هموماً حقيقية واعية ومنظمة تماماً ومنظرة سياسياً وفكرياً وبالتالي أدبياً وكان الأديب الشاعر يحاسب حساباً عسيراً على كتابته. فلم يكن يكتب بشكل عشوائي اطلاقاً.

من ناحية ثالثة، أن ظاهرة الشعر الحديث، وجدت في العراق، وبسبب أصولها الأساسية وبقاء قسم كبير من روادها موجوداً حتى الآن، ظلت مسيرتهم رقيباً ورصداً لكل تحول شعري حصل في العراق فيما بعد.

الشيء الرابع أن مناخ الشعر في العراق مناخ خاص. الشعراء في العراق يومياً هم أمام الجمهور. أي أن هناك محكاً ورصداً قائماً عبر مهرجانات لا تنتهي، في الجامعات، في المنتديات، النقابات والمنظمات عندما تقيم أي احتفال، يكون حفلاً شعرياً بالتأكيد قبل كل شيء. والأمر نفسه حتى في المدارس الثانوية، فالشعراء موضوعون باستمرار في مجابهة مع الجمهور. لدينا جمهور ناقد وراصد وواع يستطيع أن يواجه شاعراً ويحكم عليه حكماً نقدياً دقيقاً جداً.

من هنا أرى أن التجارب المزيفة وغير المتواصلة مع الجمهور، لا تلبث أن تسقط أمام الرصد القائم والواعي جداً من أبسط الجمهور الشعري. ولهذا بقيت عملية غربلة التجربة مستمرة. لقد سقط كثيرون ممن أشار إليهم الأخ سامي. في بقع كثيرة من الوطن العربي لم يكونوا ليسقطون بهذه السرعة ولكنهم في العراق ما أن تظهر الموجة بسرعة، حتى تنحسر بسرعة لأنها مرصودة رصداً دقيقاً ويومياً.

ولهذا أقول إننا لسنا قلقين على التجربة في العراق لأن ما يطرح في لبنان قد يشكل تأثيراً على الساحة العربية، لكن تأثيره على العراق والشعر العراقي أقل بكثير من تأثيره على أي بقعة عربية أخرى.

خالد علي مصطفى:

يبدو أنني أصبحت تقريباً في موضع اتهام من الزميلين سامي وعبد الرزاق بسبب تشاؤمي حول مستقبل الشعر العربي. صحيح أن تجربة العراق الشعرية تكاد تكون تجربة خاصة في مجمل حركة الشعر العربي الحديث لكن علينا مع هذه الخصوصية أن ننظر إلى مسألة أخرى ذات أهمية بالغة.

هذه التجربة الخاصة أو المميزة لدى الشعراء العراقيين عموماً أخذ يتضاءل تأثيرها على مجمل الساحة العربية، شئنا ذلك أم لم نشأ. هذا الانحسار للشعر العراقي في البقعة الجغرافية التي يعيش فيها يجعل انعكاساته على الساحة العربية قليلة جداً وبذلك ينعدم تأثيره. وقد حصل ذلك خاصة في السنوات العشر الأخيرة في حين كانت تجربة الرواد الأولى ذات مدى قومي واسع. هذا المدى القومي هو الذي أعطاها فاعليتها. ومن هنا أخشى أن يكون للتجارب التجريبية مردود يعادل نفس المردود الذي أحدثه الشعراء العراقيون الرواد، وبالتالي ينعدم تأثير هؤلاء الرواد جملة وتفصيلاً على المستقبل. أي أن الشعراء التجريبيين سيكون لهم مردود على الساحة القومية يعادل في قوته المردود الذي أحدثه الشعراء الرواد، وبذلك ينتفي تأثير هؤلاء الشعراء لأن التجربة الجديدة هي التي ستزحف على المستقبل.

نلاحظ هذا في الكثير من تجارب الشعراء الأردنيين، وتجارب الشعراء السوريين، وتجارب شعراء شمال أفريقيا قاطبة. وبهذا المعنى تظل تجربة الشعراء العراقيين هى بقعة صغيرة غير مضيئة على الآخرين مع أنها مضيئة على ذاتها. والاضاءة على الذات لا تكفي.

مسألة النقاد أقف عندها بعض الشيء.

هناك ترويج نقدي لهذه التجريبية باعتبارها شيئاً مقبولاً، والمنهج الذي ينسجم مع هذه التجربة أكثر من غيره والذي أخذ يشيع في الوطن العربي بوصفه آخر تقليعات النقد الحديث هو النقد البنيوي باعتباره يأخذ الظاهرة ولا يتدخل فيها. وأخذ الظاهرة دون تدخل يلغي الفهم والذوق وامكانيات المستقبل، وبالتالي تصبح الظاهرة مقبولة بغض النظر عن قيمتها. أي أن النقد تخلى عن المعيارية ولجأ إلى الوصفية البحتة. وهذا يكرس حالة التجريبية الموجودة حالياً في الشعر العربي. في حين كان ولو في فترة متأخرة، محمد النويهي

واحسان عباس وسواهما من النقاد الآخرين، عندما كانوا ينظرون إلى التجربة الحديثة، لم يكونوا ينظرون إليها بمعيار وصفي فقط، بمنهج وصفي، وإنما بمنهج معياري أيضاً. والمنهج المعياري هو الذي يصحح، وهو الذي يدل على مواقع المستقبل. . .

من هذه الناحية، لكي يعيد الشعراء العراقيون ترتيب مواقعهم، عليهم أن يجدوا ساحتهم القومية وإلا يظل الحذر قائماً من طغيان التجريبية في الشعر الحديث ومن ادخالها إيانا في عصور مظلمة جديدة.

سامي مهدي:

لم أقتنع حتى الساعة بتشاؤم الأخ خالد لأنني أرى أن هـذه الظاهرة على الرغم من شيوعها الإعلامي ما تزال ظاهرة محدودة. واختلف مع الأخ خالد عندما يصفها بأنها ظاهرة شائعة ومؤثرة ومنتشرة. فإن كانت شائعة، فإنها ليست مؤثرة على نطاق واسع. إنها مؤثرة كما ألاحظ في المغرب إلى حد ما. لكن في تونس هناك تجربة خاصة لشعرائها مهما اختلفنا في تقييمها. ومنذ زمن بعيد يكتب التونسيون ما يسمونه غير العمودي والحر، (أو تسمية مقاربة من هذا النوع)، لم يريدوا أن يسموها قصيدة نثر فسموها بهذا الاسم.

وفي رأيي أن هذه الظاهرة محدودة الشيوع وغير مؤثرة إلّا في نطاق محدود وهي ما تزال رغم انتشارها الإعلامي ظاهرة لبنانية أكثر منها ظاهرة عربية. وهذه الظاهرة ستزول أيضاً وهناك أدلة على ذلك. مثلاً كان أحد السباقين في هذه الظاهرة أنسي الحاج. فما مدى تأثير أنسي الحاج في الشعر العربي المعاصر؟ هناك من يرى أن أنسي الحـاج شـاعـر ذو وزن كبـير، وهنـاك من يـرى أن أنسي الحاج لا يكتب شعـراً، إنمـا يكتب نثـراً. فمهـما اختلفنـا في

تقييم أنسي الحاج، وسواء كانت تجربته جديرة بالاهتمام أو لا، فإنها في كل الأحوال تجربة غير مؤثرة. بل إنك تجد أكثر من هذا في نطاق قصيدة النثر، تجد أن أغلب من يهتمون بقصيدة النثر، يهتمون بمحمد الماغوط أكثر مما يهتمون بأنسي الحاج. لماذا يهتمون بالماغوط؟ لأن قصيدة محمد الماغوط أقرب إلى تقاليد قصيدة الشعر الحر، أو قصيدة التفعيلة.

● تنساق الندوة إلى محاكمة للشعر اللبناني السائد الآن، وإلى تزكية للشعر العراقي، فهل هذا ما تقصدون إليه بالضبط؟

عبد الرزاق عبد الواحد:

ليس هذا ما نريده. إنما يخيل إلي أن هناك تواطؤاً مريباً جداً عندما يتعاون شاعر رديء وناقد رديء على خلق قارىء رديء. الإشكال أن تحريف ذوق الجمهور من قبل هذا التواطؤ الثنائي بين ناقد وشاعر، كلاهما لا يمتان إلى الأدب بصلة، هو الإشكال الخطر. فإذا نجح هذان في تثبيت نماذج رديئة عند القراء وعند الجمهور، حينئذ يبدأ الخطر الحقيقي على الشعر. حينئذ تصبح عملية توعية الجمهور بمجموعه عملية معقدة، ذلك أن الغاء الطقوس الشعرية في ضمائر الناس عملية خطيرة جداً. ومن هنا عندما نطالب بنقاد جيدين، فإن هذا يؤلف مطالبة هامة جداً تكاد أن تكون أكثر أهمية من مطالبتنا بوجود شعراء جيدين لأن الناقد الجيد يستطيع أن يثبت للناس قيماً وطقوساً جيدة للعمل الشعري حينئذ يوقظ حاسة النقد لدى الجمهور بحيث يجعل من كل واحد منهم حكماً وناقداً لما يكتب من شعر، وحينئذ على الشاعر لكي يكون شاعراً أن يخضع لمثل هذه المحاكمة.

وللأسف، فإن ما يقلق منه الأستاذ خالد وارد بشكل أساسي جداً. هذا الإعلام، وسائل النشر، الزرع اليومي الأسبوعي المستمر. عندنا مثل في العراق يقول: كثرة الطرق تفك اللحام.

فهذا الطرق المستمر على رؤوس الناس يومياً بنماذج رديئة مثل هذه، ينهض لها نقاد مثل هؤلاء، في الوقت الذي يغيب نقاد كبار مثل الذين ذكرت اسماؤهم عن الساحة النقدية، تصبح العملية مريبة وتشكل خطراً حقيقياً جداً. لهذا أصبحت المسألة الآن معكوسة. أي أنه صار الشعراء الجيدون نقاداً. نحن الشعراء أصبحنا نقيم قصائد بعضنا لأنه لا يوجد من يقيم هذه القصائد ولكن هذا التقييم لم يتخذ صفة النقد المنهجي المكتوب والمقروء من قبل الآخرين، إنما «نتقارأ» الشعر، فنلاحظ عليه الملاحظات. وهذا لا يكفي بالتأكيد. والشعراء لا يستطيعون أن ينهضوا بهذه المهمة ولكنهم يحاولون أن يثيروا غيرة النقاد على العمل.

يخيل إلي أننا أمام عملية معقدة إلى حد ما. وفي هذه المعادلة لا يمكن الاكتفاء بطرف من أطرافها. إن القصيدة الجيدة الآن تطرح وتبحث عمن يقول عنها شيئاً جيداً فلا تجد إما لأن الذي يقول عنها ليس بمستواها بحيث يعطي للناس مفاتيحها ويوصل إليهم أسرارها، وإما لأنه أساساً غير موجود. لهذا فإن الكثير من القصائد الجيدة تشعر بالغربة، وتبقى في مساحتها، وتنطوي على نفسها بينما في خلال هذا الضجيج الهائل، تحس القصيدة الباسلة بالتعفف والاشمئزاز وتقف بشيء من الكبرياء الذاتي خارج هذا النطاق. من المؤسف أن تنحسر ساحة الشعر الجيد ترفعاً وأحياناً تقززاً. يأتي ناقد فتنتظر منه أن يفتح لك باب الفرج ليدلك على هذا الشيء المكتوب، وإذا بالناقد يتحدث حديثاً أكثر ابهاماً مما قرأت، وإذا بك بعد أن قرأت النقد تبحث عما تحدث عنه الناقد في ما قرأت من شعر، أو ما يسمى شعراً، فلا تدري أين هو موجود هذا الكلام الذي قاله. حينئذ تجد نفسك في متاهة مظلمة جداً. والخوف على الناشئة يبدو عندها خوفاً حقيقياً. هذه نماذج تطرح، وهؤلاء يقرأون بكثير من الانبهار ولا يفهمون.

هذه الخامـات الطريـة، هذا الشبـاب الذي يقف أمـام هذه النماذج السيئة المبهمة ولا يفهم شيئاً، وقوف الناس أمام ملابس الامبراطورة في القصة المشهورة، الكل لا يرون ملابس ولكن كلا منهم يخشى أن يتهم بالغباء. هؤلاء يقفون أمام هذه النماذج ولا أحد يجرؤ أن يقول كلمة عن رداءتها لكي لا يتهم بالغباء وهذه عملية ارهابية مطروحة. إن الناقد يخشى أن يقول إن تجربة «ش» من الشعراء ليست شعراً، وأن هذا النقد ليس نقداً وهو يشترك في الجوقة حتى يثبت أنه ذكي، وأنه يفهم وأن ما يقال هو شعر، وبالتالي هو ينساق.

إننا نحتاج إلى الطفل، أين نجد هذا الطفل الذي يقول إن الأمبراطور عار وهو لا يلبس شيئاً؟ عندما نجد هذا الناقد، أو هذا النموذج من النقاد، نعري هؤلاء الأباطرة، ونجد الشعر الحقيقي والمبادىء الحقيقية للشعر.

سامي مهدي:

ومع ذلك فأنا مستمر في تفاؤلي انطلاقاً ممـا يلي: في الـوقت الراهن، وفي أبرز التجارب الشعرية العالمية، تجد هناك تنوعاً في التجارب. في الشعر الفرنسي، ليس كل ما يكتب هو ما يقلد الآن، هناك أيضاً تجارب شعرية متنوعة وشعراء كبار لهم وزنهم ولهم أهميتهم وما يزال لهم تأثيرهم. وهناك أيضاً أجيال جديدة من الشعراء الشباب ينطلقون منهم إلى المستقبل. وهذا أيضاً في الشعر الانكليزي، وقد يكون الشعر الانكليزي أكثر رصانة من الشعر الفرنسي، أكثر رصانة بمعنى أقل انسياقاً وراء التجريبية من الشعر الفرنسي.

في الشعر العربي موجود هذا التنوع. قد يكون هناك نوع من الشعر في العراق، ونوع من الشعر في لبنان، بل أنا أقول أيضاً أن داخل لبنان هناك نوع من التنـوع. التنوع مـوجود بـين شعراء

الجنوب، وشعراء آخرين، وهناك أنواع أخرى أيضاً إنما هناك كما سبق أن قلت نوع من الشيوع الاعلامي لشعر معين، واضفتما بدوركما، شيوع نقد معين. هذا صحيح لكنه سينحسر وهو حتى الآن غير مؤثر على نطاق واسع. مؤثر على نطاق محدود وحتى في الأقطار التي أثر فيها، هناك أيضاً شعراء يرفضون هذا النوع من الكتابة التي لم تعد تستطيع التمييز فيها بين ما هو شعر فعلاً، وبين ما هو غيره. وهذا الأمر ليس موجوداً في الشعر فقط، وإنما بدأوا يمدونه إلى القصة أيضاً. رواية الياس خوري هي نوع من هذا، عندما تطرح مقولة الكتابة، كتابة ماذا؟ هناك أنواع أدبية، وهناك أنواع فنية شئنا أم أبينا ولكل فن ولكل نوع أدبي تقاليده الخاصة وأصوله وصفاته، أو لنقل أن له حدوده التي تميزه عن الأنواع الأخرى. فإزاء هذا أنا لا أقلق من النتائج المترتبة على هذه الظاهرة، بل بالعكس أنا أشعر أن هذه الظاهرة ستؤدي ربما في لبنان نفسه إلى ردة، على غرار الكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة.

خالد علي مصطفى:

هناك اعتراف لا أدري من الذي سيفاجأ به، سامي أم عبد الرزاق، أم الذين يعرفونني أو الذين لا يعرفونني. إنني أحياناً عندما أقرأ كثيراً من هذه النماذج التي تقع في يدي، سواء في دواوين أو في قصاصات جرائد، أحس أنني قد وقعت تحت تأثيرها لفترة محددة وأسأل نفسي: هل الذي أكتبه شعراً أم هذا الذي أقرأه؟ وهذا يقع لإنسان مثلي، وأرجو أن لا يكون الحديث تزكية، إذ اعتبر نفسي محصناً بشكل أو بآخر ضد المؤثرات السلبية في الشعر. لكنْ عندما قلتم عن الضخ والزرع والطرق على الحديد لكي ينفك اللحام، يجد الإنسان نفسه محاطاً بأمواج متعددة تلطم وجهه بين كل يوم ويوم، خاصة وأننا نعمل في مجال الصحافة والاعلام فكل شيء متيسر أمامنا.

هذه ناحية أما الناحية الأخرى المضادة لها، فإنني أحس أن هناك حاجة لأن يكون كل منا ناقداً. لماذا أقع تحت ضغط هذه الأمواج المتلاطمة من التجريبية في الشعر، على الأقل نفسياً، ثم أحس نفسي انكفأت لأصبح ناقداً لهذه التجريبية؟

هذان الحدان المتناقضان بشكل أو بآخر يمكن أن يعكسا وضعاً مماثلاً بحيث يسبب أزمة. ماذا نقول عن الأجيال الجديدة؟ بالتأكيد هناك تأثيرات واضحة سواء كانت هذه التأثيرات ما زالت هجساً، أو تتلمس طريقها بقسمات واضحة. حتى عند الشعراء العراقيين: صحيح أنهم أكثر رصانة لكن هذه التأثيرات أخذت تدخل شعرهم بشكل أو بآخر، وأنا مستعد أن آتي بنماذج محددة واسماء محددة ودواوين محددة وقصائد محددة. إذن عندما يبدأ الزحف يبدو باثاره في الشعر، وحتى في الشعر العراقي، فمعنى ذلك أن الأزمة قائمة، وأن الخشية التي ذكرتها في بداية هذا الحديث تظل في الأقل أزمة وعلينا أن نعيد النظر فيها.

هنا جمهرة نقاد الشعر وجمهرة الشعراء عليهم أن لا يخضعوا لكثير مما اسماه الأخ سامي، الارهاب الذي يمارس على الشعراء من خلال التزكية المستمرة للتجريبية. هناك تزكية دائمة وهذه التزكية هي بشكل أو بآخر إرهاب لأنه لا شيء يقبل غيرها. ابتدأت من أدونيس واستمرت إلى الوقت الحاضر. من أراد أن يكتب الشعر فليكتب بهذه الطريقة. إذن أي طريقة أخرى ليست شعراً. . .

هذا لا علاقة له بالحداثة كفهم للحداثة، وإنما له علاقة بزاوية النظر الفنية للشعر، وليست كل زاوية نظر جديدة هي حداثة. هذا شيء غير مقبول لا على المستوى الفكري ولا على المستوى التقني الفني العام.

● يلاحظ أن العراق الذي كان المنطلق الحقيقي الأكثر تأثيراً في الشعر العربي الحديث بدا من خلال ما تقولونه وكأنه يتلو فعل

الندامة عن خطيئة الشعر الحديث. وهناك نوع من اعادة نظر في تلك الخطوة نحو خطوات أكثر رصانة قد تصل إلى حد الحنين إلى الشعر العمودي أحياناً. . .

وهناك نقطة أخرى. لقد ترافقت نشأة الشعر الحديث في العراق، وانتشاره في أنحاء العالم العربي، مع تأثر الشعراء الرواد بشكل أو بآخر، بشعراء غربيين كاليوت. الآن يبدو الشعر العراقي أكثر استقلالاً من المرحلة التي بدأ فيها الشعر العربي الحديث انطلاقته. هذه الاستقلالية الثقافية هل تعيد النظر في الشعر الحديث؟ وكيف تنظرون إلى الحداثة الآن؟.

عبد الرزاق عبد الواحد:

السؤالان في اعتقادي خطيران. وفيهما مدخل كثير الذكاء. أولاً: فعل الندامة غير موجود اطلاقاً. الموجود كما ذكرت في بداية حديثي هو ردود الفعل، الفعل ورد الفعل، وهذه الجدلية القائمة للتصحيح باستمرار. أن تجد الشيء فتوازنه بفعل آخر يضع الأمور في نصابها. يعني القصيدة الجيدة تطرح مقابل القصيدة الرديئة لكي تصحح الخطأ، ما دام النقد لا يفعل. المسألة الثانية والأكثر دقة قولك إن حركة الشعر الحديث في العراق بدأت متأثرة بالشعر الانكليزي.

أنا مواكب لهذه الحركة، لأنني من جيل السياب. وعشت التجربة من بداياتها وعام ١٩٤٩ نشرت أول قصيدة حديثة لي.

السياب كان يقرأ الشعر الانكليزي ونحن نقرأ آلاف النماذج ولا يعني هذا أن نغير بنية تراثنا الشعري كاملاً لمجرد أننا نقرأ شعراً أجنبياً. كانت هناك حاجة. ربما تأثر السياب بالشعر الانكليزي. كانت هناك بعض الملامح الشعرية الانكليزية في شعره ولكن السياب لم يكن وحده الرائد. محمود البريكان أيضاً، وكذلك عبد

الوهاب البياتي. وهذان لم يكونا مطلعين على الشعر الانكليـزي يومها لأنهما لم يكونا يعـرفان الانكليزية. والآخرون كذلك.

الحركة الجديدة بدأت نتيجة حـاجة نفسيـة. كان هنـاك تمرد اجتماعي ثقافي سياسي أدى إلى تمرد أدبي. الاستقلالية الثقافية ربما تعطينا رصانة أكثر في تثبيت قيم أعمق وأدق للقصيدة الحديثة. وإذا كان هناك اعتقاد بأن القصيدة الحديثة تأثرت بشكل ما في بداياتها بقراءات للأدب الانكليزي، فبالتأكيد الاستقلالية الثقافية، تعطي بالإضافة إلى الحداثة، معالم أصالـة وتستفيد من التـراث العربي في اغناء القصيدة الحديثة عربياً. ومن هذه الناحية أنا أعتقد أن القصيدة تكون أكثر سلامة علماً بأني أؤكد أن التأثر بالأدب الانكليزي وحده هو الأساس، وإنما المسار التاريخي للشعر العربي كان يجب إلى هذا بالتأكيد.

سامي مهدي:

أنا أعتقد أن الشعر العراقي ما زال مشعاً لكنه محاصر. ومحاصر لأسباب سياسية تتعلق بالوضع السياسي في العراق الذي قد يختلف حوله كثيرون، هذه مسألة. أما المسألة الثانية، فهي أن حركـة الشعر الحر عندما بدأت في العراق، فـإنها بدأت أولاً لأسبـاب موضوعية، وهي الأسباب التي أشار إليها عبد الرزاق، أكثر مما كانت نتيجة لقراءات في الشعر الانكليزي. وهذه حقيقة قد لا يعرفها إلا العراقيون. إن معظم الشعراء الـرواد (ما عـدا نازك الملائكة، التي كانت تحسن الانكليزية، لكن قراءاتها كانت محددة في نطاق نماذج معينة من هذا الشعر) بدأوا بداية متواضعة في علاقتهم مع الشعر الانكليزي. ومع أن السياب خريج لغة انكليزية، فأية مقدرة لخريج اللغة الانكليزية يومها؟ وأضيف أن الشعر العراقي منذ أن بدأ، كان أكثر التصاقاً بالتراث العـربي من أي محاولـة

أخرى. إن لبنان يختلف عن العراق ربما لوقوعه على البحر وربما لتأثره بتيارات عديدة.

عبد الرزاق عبد الواحد:

أريد أن أضيف كلمة. إذا حكمنا بأن معرفة السياب النسبية بالشعر الانكليزي ومعرفة نازك بشكل أكثر أدت إلى إيجاد هذا التيار الجديد في الشعر العربي، فلماذا لم يكن لبنان سباقاً إلى هذا مع أنه يعرف آداباً أجنبية أكثر من العراق؟ لماذا لم تكن شمال افريقيا المتثقفة بالثقافة الفرنسية جملة وتفصيلاً هي مكان ولادة هذه الحركة الجديدة للشعر؟ لماذا لم يكن ذلك في مصر ذات العراقة في الترجمة؟ لماذا بدأت في العراق إذن؟.

كانت هناك حاجة. كان هناك تمرد عام. كان هناك كوكبة من الشعراء المخلصين لأنفسهم، وللشعر، غامروا هذه المغامرة الكبيرة. واستطاعوا أن يثبتوا لها أسساً متينة حتى نجحت.

سامي مهدي:

أضيف أن الشعراء العراقيين هم أكثر التصاقاً بالتراث من الشعراء اللبنانيين لأسباب متعددة لا نرى من المفيد أن ندخل في تفاصيلها. وهذا ليس عيباً. بالعكس. إنه يعطي للشعراء العراقيين جذوراً كما يعطي استمرارية للتقاليد الشعرية العربية.

نحن كثيرو الثقة بأنفسنا ولذلك تجدنا رفضنا بقوة وحاربنا هذا الجزء من التجربة اللبنانية. لم يكن ذلك من باب المكابرة أو من باب الردة إلى الماضي، أو من باب البحث عن القصيدة التقليدية، أو القصيدة العمودية. إنه شعور بالثقة يجعل للشعر العراقي الحديث خصوصية خاصة.

كما لا يعني ذلك أن العراقيين يستنكفون عن أن يجربوا. إن الشعراء العراقيين يجربون ويحاولون، ولكن بحذر وبرصانة. إنهم

يغامرون، ولكنهم لا يغامرون عشوائياً، إنما يغامرون عن معرفة وبحساب ولديهم بوصلة.

خالد علي مصطفى:

بعد هذه الأحاديث لا أدري ماذا أقول. كانت تخطر لي بين آونة وأخرى، جملة ملاحظات على مجمل الحركة الشعرية في الوطن العربي.

أرى أن هناك اتجاهاً آخر في الوطن العربي غير الاتجاه التجريبي الذي تحدثنا عنه بهذه الندوة. إنه يكاد يكون مضاداً ورداً عليه ولكن بصيغة تكاد تكون غير شعرية أيضاً. ربما نسمع كثيراً عن شعراء الأرض المحتلة وعن ردود الفعل في الوطن العربي وعن المواصفات التي وضعت لما تطلق عليه القصيدة الجماهيرية. هذه تحولت من ما يسمى خطأ بالشعر العمودي، إلى القصيدة الحديثة رداً على التجريبية القائمة حالياً في لبنان، أو إذا لم تكن رداً، فإنها تسير بموازاتها وكان وجودها احتجاجاً على هذه الظاهرة. إنها ما اسميه بالقصيدة الجماهيرية أو الساذجة.

هذا أيضاً ضرب جديد قد يؤدي إذا استمر أو إذا شاع، إلى أن يحتل بقعة واسعة من الشعر العربي ودليلنا على ذلك كثير من الشعراء الفلسطينيين الذين يعتمدون على درجة فهم الجمهور ووعيه ويكتبون الشعر استناداً إلى مواصفات هذا الوعي الجماهيري باعتبار أننا يجب أن ننزل إلى الجماهير، وأن القصيدة يجب أن تكون مباشرة وحماسية وخطابية وتحريضية بحيث إنك عندما تأتي لتحاسب القصيدة تجد أنها احتوت على كل شيء باستثناء شيء واحد فقط هو الشعر.

هذا أيضاً خط موجود في الشعر العربي وهو يمثل بشكل أو بآخر رداً آخر للقصيدة التجريبية، وفي كلا الحالتين نحن نظل نخسر الشعر.

لقد تتبعت مجريات الشعر الفلسطيني ابتداء من سنة ١٩٠٠ إلى الوقت الحاضر، فوجدت أن هذا الشعر كان قبل عام ١٩٤٨ شعراً تحريفياً تقليدياً، ولكنه عندما انتقل إلى الشعر الحديث نقل نفس المواصفات معه إلى الشعر الحديث ربما بسذاجة أكثر باعتبار أن القصيدة الحديثة أخذت تستسهل القول. فقط تفعيلة، وقل ما تشاء وأي شيء يأتي. لقد اقتطعت مقطعاً من قصيدة لأحد الشعراء فوجدت أنه يصلح أن يكون افتتاحية في جريدة. كان كلاماً موزوناً ولكنه لم يكن شعراً.

هذه حالة أخرى من الشعر. ولكنها حالة لم تنعكس علينا في العراق، وإنما ظلت في حدود موجودة في سورية ولبنان وعند الشعراء الفلسطينيين. في العراق إما قصيدة عمودية، وإما قصيدة حديثة جداً. حتى عند الشاعر الواحد، فإما أن يكتب قصيدة عمودية ذات مواصفات تقليدية صرفة، أو يكتب قصيدة حديثة ذات مواصفات حديثة صرفة.

● كلنا متفقون كما أعتقد على ضرورة أن يكون الشاعر معاصراً وحديثاً. إنما هناك اختلاف حول معادلات الحداثة.

خالد علي مصطفى:

القصيدة الحديثة، ببساطة وربما بسذاجة، هي التي تتميز منذ لحظة ولادتها عما سبقها من الشعر. تتميز بزاوية النظر الفنية، بوحدتها، بصورتها، بتقنياتها، بقدرتها على أن تكون حاضرة في الذهن.

إذا وجدت قصيدة متميزة أو ديوان متميز، أو شيء مختلف عما سبق، فأنت في الحداثة. هذا لا يعني انقطاعاً عن الجذور لأنه كلما كانت الحداثة أكثر توهجاً وحضوراً، كلما كان ارتباطها بالماضي أعمق وأرسخ من غيرها. والأمر يشبه العلاقة بين الأب والابن.

تجد كل ملامح الأب في الابن لكنك لا تستطيع أن تحددها، والعكس صحيح.

سامي مهدي:

كلما كانت مرتبطة بالتراث كلما كانت حديثة أيضاً.

عبد الرزاق عبد الواحد:

أريد أن أضيف ملاحظة إلى ما تفضل به الأخ خالد. ليس هناك في رأيي أي خطر من أية مغامرة شعرية، بالعكس. هناك فائدة كبيرة جداً. الخطر يكمن من زاوية دقيقة تماماً. نحن لا نخاف من التجديد في اللغة لأن التجديد قائم في أصول اللغة العربية: الاشتقاق والنحت والتركيب موجود أساساً في بنية اللغة العربية منذ وجدت. كما لا نخاف من دخول الفاظ جديدة إلى اللغة العربية من لغات أخرى فهذا قائم أيضاً منذ وجدت اللغة العربية وهذه سنّة تطور هذه اللغة. لا نخاف من أية مغامرة رؤيوية في القصيدة أو في شكلها. إننا نخاف على شيء واحد هو سلامة الجملة العربية الشعرية. الخطر الذي يهدد الشعر العربي والثقافة العربية عموماً هو العبث بسلامة بنية اللغة العربية أو فرنجة اللغة العربية.

عندما تعلمنا اللغة الانكليزية ونحن صغار، كنا نسأل باللغة الانكليزية لكي نجيب. كنا نهيء الجملة في اذهاننا عربياً ثم نترجمها إلى الانكليزية. أنت تسمع كلاماً انكليزياً ولكنه ليس لغة انكليزية. الذي يحصل الآن بالمقابل صحيح. السبب الأساسي جداً لانقطاع القصيدة الحديثة في كثير من أقطار الوطن العربي عن جمهورها أن الناس يسمعون لغة عربية ولكنهم لا يفهمونها لأن البنية ليست بنية عربية. المفهوم تماماً أن التسلسل المنطقي لأية لغة يتسلسل تماماً مع التسلسل المنطقي للعقل الناطق بها. وتسلسل

منطق اللغة العربية ينسجم مع تسلسل المنطق العربي العقلي. أنت عندما تتكلم بلغة عربية مبنية بناء منطقياً فرنجياً، عندئذ يلتبس على المنطق العقلي العربي أن هذه الكلمات عربية ولكنها لا تنسجم مع منطق العقل العربي ولهذا لا يفهمها.

وللأسف أقول إن التجربة الأدونيسية فيها الكثير من هذا، وربما كان أدونيس ذكياً، ويعرف كيف يتحرك، لكن الذين وقعوا في مطبات التجربة الأدونيسية لم يميزوا هذا. ومن هنا دخلت إلينا لغة عربية ولكنها ليست لغة عربية اطلاقاً.

هذا هو الذي يهدد الشعر العربي وهذا هو سبب انقطاع القصيدة التي تسمى حديثة وهذا هو السبب في بقاء الرصانة الشعرية الحديثة في العراق، أي أن سلامة بنية الجملة العربية الشعرية بقيت أصيلة ولم تتأثر بهذا. لا لأننا لم نقرأ الأدب الأجنبي، ولكن لأن لنا حصانة حقيقية من تراثنا العربي المطالع يومياً، ويكفي أننا جميعاً نقرأ القرآن حتى الحفظ، فإن هذا يكفي وحده ليضعك في محاكمة مستمرة وأنت تقرأ. وعندئذ أنت معاق إلى حد غير قليل.

سامي مهدي:

أضيف ملاحظة حول موضوعة تفجير اللغة التي بدأها أدونيس وتداولها آخرون. أنا شخصياً أرفض هذه الموضوعة جملة وتفصيلاً لأنني أعتقد أن اللغة، أية لغة، كائن قومي له خصوصيات خاصة به. فاللغة العربية هي غير اللغة الفرنسية، واللغة الفرنسية هي غير اللغة الانكليزية، وهكذا بالنسبة لباقي اللغات.

موضوعة تفجير اللغة هي موضوعة فرنسية وهي مستمدة من خصوصيات اللغة الفرنسية وخصوصيات التراث الشعري والأدبي الفرنسي لذلك تجد لو شئنا المقارنة الفارق الموجود بين الشعر الفرنسي والشعر الانكليزي. إنك تشعر أن اللغة الانكليزية لغة

مقننة، كل جملة فيها محسوبة. لا تجد فيها الاستفاضة الموجودة في اللغة الفرنسية. وخصائص اللغتين انعكست على الشعر الفرنسي والانكليزي. في الشعر الفرنسي تجد هذا النوع من الاستفاضة وهذا النوع من اللفظية لكنك لا تجد هذا في الشعر الانكليزي.

اللغة العربية كائن قومي عربي له خصوصيات خاصة مستمدة من تاريخ طويل لهذه اللغة ومن تراث شعري يرتد إلى ستة عشر قرناً. هذه اللغة لم تستهلك ومفرداتها ليست رثة. لم تصبح رثة. إنها لغة غنية وقابلة للتجدد والنمو ليس من خلال الألاعيب ونقل موضوعات من لغات أخرى إليها، بل تتطور من داخلها وتنمو من خلال مغامرة الشاعر الخاصة معها. وهكذا فإن صلة اللغة بالحداثة ليست شكلية فقط، بل صلة مفتعلة، ومجرد محاولة للتبشير بشيء جديد منقول.

خالد علي مصطفى:

الحذر الذي نراه على شعر النماذج التي تحدثنا عنها، هو مدى فاعليته اللغوية. ليس هناك في الشعر العراقي «تفجير لغة» بالمعنى الفرنسي. وليس هناك العاب شكلية بالمعنى الموجود في التجريبية اللبنانية إن جاز التعبير. لكن هناك شيء ظاهر مختلف عنها وهو ما نسميه ضعف الاحساس باللغة لدى الشعراء الشباب عندنا. هذا الاحساس باللغة واستلام المفردة أو الجملة ليس باعتبارها دلالة مباشرة بل باعتبار قرائنها النفسية والاخلاقية والبيئية وظلالها المعنوية، يشكل نقطة الضعف الأساسية لدى الشعراء الشباب في العراق، وسبب ذلك في رأيي هو تأثير التجريبية اللبنانية على قسم كبير من الشعراء الشباب العراقيين بحيث تجد الكثير من مظاهر اللفظية، والانسياب غير المحكوم بضوابط، والكثير من الهلامية التي لا تؤدي إلى قصد، وظواهر التفكك الداخلي في القصيدة بغض النظر عن معنى القصيدة المفتوحة والقصيدة التي تتوخى الشمولية.

هذه هي أزمتنا في الشعر العراقي عند الشباب. فإذا استطعنا أن نتجاوز هذا الإشكال فإنه يمكن لنا أن نرى في الشعر العراقي تطوراً طبيعياً وحياً ونامياً معتمداً على المغامرة والحرية والمسؤولية.

عبد الرزاق عبد الواحد:

أنا أقول، هناك خلو من الهموم في التجربتين اللبنانية، وتجربة الشعراء العراقيين الشباب. في اعتقادي أن الشعر العراقي يبقى معافى لأن هناك هموماً حقيقية لدى الشعراء العراقيين. هناك إشكال كبير واضح جداً من التجارب المطروحة في الساحة العربية، ان الشاعر يبدأ غالباً وهو لا يعرف ماذا يريد أن يكتب. ولهذا تبدأ العملية كلمات وألفاظاً وتداعي الفاظ لأنه ليس هناك هم مسبق. إنه لا يعرف ماذا لديه، يريد أن يغامر بالكتابة ولذلك تصبح المغامرة لفظية صرفة. الشاعر العراقي كان لديه باستمرار هموم حقيقية. الشاعر يبدأ وعنده شيء يريد أن يقوله ولهذا تتحدد لغته وأخيلته وصوره وكل معطيات قصيدته بالهم المسبق الموجود. وهذا ما ترفضه التجريبية اللبنانية.

نحن دائماً نقول لشعرائنا الشباب أن مشكلتهم هي خلوهم من الهموم التي عاشتها الأجيال قبلهم. ولكي يكون لدينا شعر حقيقي على كل الساحة العربية علينا أن نعطي الشعراء هموماً حقيقية، حينئذ يمتحن الشاعر، عندما يكون هناك هم مشترك، يتغير الوضع، مع أن لدينا أكداساً من الهموم، ولكن يخيل إلي أن الشباب في معزل عن ذلك.

سامي مهدي:

أنا أختلف مع الأخ عبد الرزاق في هذه المسألة. ليس صحيحاً أن الشعراء الشباب ليس لديهم هموم. إن لديهم هموماً فعلاً لكني أعزو الضعف الموجود في لغتهم إلى المسألة التالية: إنهم متأثرون

بشيئين: الأول هو الترجمات الرديئة والثاني هو التجريبية التي نقدناها.

المواهب الأساسية بين الشعراء الشباب لا يقرأون باللغة الانكليزية أو بأية لغة أجنبية أخرى. خزعل الماجدي، زهر الجيزاني، سلام كاظم، لا يستطيعون أن يقرأوا بلغة أجنبية لكي يعرفوا ماذا يحصل في الشعر العالمي من تجارب حديثة. وهذا نقص خطير. ولذلك هم بين أمرين إما أن يدعوا هذا فيطورون لغتهم الأجنبية، وإما أن يتطوروا عبر الأفق الضيق الموجود داخل العراق.

عبد الرزاق عبد الواحد:

عندما قلت الهموم الحقيقية للشعراء إنما عنيت أن يكون الشعر هماً، وحين يكون الشعر هماً، فعلى الشاعر أن يستنفد كافة السبل للإلمام بوسائل الشعر. طبعاً اللغة المضافة هي إحدى الوسائل لاستكمال الفعل الشعري، لجعله هماً حقيقياً. الإلمام بالتراث الماماً جيداً.

في مهرجان النجف الشعري الأول، وكانت موجة الستينات يومها، بعض الشباب من أصحاب التقليعات الكبيرة، عندما فوجئوا بجمهور النجف، حصل لهم سقوط ذريع أمام هذا الجمهور الشعري. ذهبوا مباشرة إلى أسواق النجف لشراء مجاميع من كتب التراث في الأدب وفي البلاغة وفي النقد الأدبي، واعترف أحدهم، ولا أريد أن أسميه الآن، بأنه لم يقرأ القرآن أساساً.

في اعتقادي أن شاعراً عربياً يكتب بلغة عربية ويدعي الحداثة والتميز ولم يقرأ القرآن، ولم يقرأ أي شيء من أصول النقد العربي أو الشعر العربي القديم، كيف يمكنه أن يكون شاعراً وحتى حديثاً؟ هذا الاحساس المباشر الذي جعل البعض يلجأ إلى سوق النجف، الخلو من الهم الشعري الحقيقي، الذي يستتبع استحضار كافة وسائله وبالدرجة الأولى ما ينهض بلغة الشاعر واثراء هذه اللغة

بأسلوب الشاعر وتطويره وفقا للبناء الأسلوبي العربي، هذا ما عنيته بالهم الشعري.

سامي مهدي:

أنا قلت إنه ليس لديهم قضية فنية وأود في النهاية أن أثبت ملاحظتين: الأولى أن الانسجام الذي وجدتموه بيننا نحن الثلاثة يمكن أن تجدونه أيضاً لدى زملائنا الآخرين من الشعراء. لو كان حسب الشيخ جعفر حاضراً هذه الندوة لقال ما قلناه، وإن اختلف في طريقة تعبيره وفي التفاصيل، وكذلك حميد سعيد والبياتي أو حتى سعدي يوسف. وأنا حضرت أمسية شعرية أقيمت مؤخراً في تونس للبياتي، قال فيها كلاماً مقارباً لما قلناه.

الملاحظة الثانية أن الظاهرة التي نقدناها بصراحة ليست مجردة من الفضائل وهذا استدراك لا بد منه، أنها تعطي للشعر العربي تنوعاً وخبرة أوسع، وافقاً آخر، تعطي هذا أو كل هذا لمن يقف منها موقفاً سلبياً أو موقفاً ايجابياً.

عبد الرزاق عبد الواحد:

وربما يحمد المرض أحياناً لأنه يشعرك بطعم العافية.

خالد علي مصطفى:

يخيل إلي أن الوعي بحقيقة الشعر تؤدي إلى سقف ينضوي تحته معظم الشعراء الذين تنطبق عليهم حالة الوعي بغض النظر عن الاختلاف في التفاصيل، سواء كانت هذه التفاصيل واسعة أو ضيقة.

إن أدونيس عبر ذاته ظاهرة في الشعر العربي، ظاهرة بنفسه وبما يحيطه. ما يحيطه مزور ومزيف، لكن هو بنفسه ظاهرة. قد يكون صادقاً مع نفسه، ولكني لا أدري، لكن هذه الظاهرة بقدر ما أعطت وهجاً أعطت مراجعة أيضاً، بقدر ما ثبتت أفكاراً بقدر ما

أوحت بأفكار مناقضة تماماً. وبذلك يكون لا مفيداً فقط، بل موجداً لحركة. وكل شاعر يوجد حركة، بصرف النظر عن قيمتها النهائية، يصبح ذا موقف في التراث الحديث. إنه تعلق هام.

لكن تظل عند أدونيس الكثير من الأفكار التي يجب أن تناقش بصدق بمعزل عن قوة هذه الظاهرة، وهذا ما يجب أن نبدأ به فيما بعد، بغض النظر عن قيمة أدونيس الشعرية.

سامي مهدي:

على أية حال ليبرالية لبنان أفادت وأضرت، في السياسة كما في الثقافة. مناخ لبنان العام مناخ ليبرالي، وهذه الليبرالية ليست سياسية فقط، بل ثقافية أيضاً وهي مفيدة قطعاً في الثقافة أكثر منها في السياسة. قدر للبنان أن يكون بلداً صغيراً محدوداً في امكانياته المالية وقواه الأخرى، لكنه في الثقافة يبقى بلداً مشعاً. وأرجو أن لا يغطي كلامنا السابق الصارم على هذه الحقيقة التي نؤمن بها إيماناً جازماً.

مع بدوي الجبل

● لماذا لم تفكروا بطبع ديوانكم قبل اليوم؟

ـ ما فكرت يوماً بطباعة ديواني ولا بجمع قصائدي. إن لها عليَّ حقاً ما دمت لم أكتبها. أما وقد كتبتها فقد أطلقتها في دنيا الفن كالولد الذي شب عن الطوق ولم يعد أبوه مسؤولاً عنه. وبهذا المفهوم لم ألق بالاً للدعاية، في زمن أصبح كل شيء يخضع فيه للاعلان. وهذا مؤسف لأنه يغري بالعرض دون الجوهر.

وهكذا، على امتداد السنين، كانت كل عروض أصدقائي لا تلقي لدي أذناً صاغية. ولو شئت لكان ديواني قد طبع مراراً حتى الآن. ولكني كنت دوماً أتخلص بالصمت أو بالتأجيل. غير أن الأمور لم تجر دوماً هكذا دون مفاجآت، فقد اضطررت أكثر من مرة للتدخل كي أحول دون طبع ديواني في أكثر من بلد عربي، وكان ذلك سيتم دون إذني أو معرفتي. إلى أن كانت المفاجأة الأخيرة حين قرأت في «الحوادث» كلمة طيبة عني وفي الوقت نفسه تبث «الحوادث» خبراً طيباً لولا أنه دون علمي، ألا وهو نبأ صدور ديواني الكامل. وكان أن أبرقت إلى السيد رئيس الجمهورية العربية السورية، وإلى السيد رئيس الجمهورية اللبنانية أعرض أمامهما هذا الاعتداء على حقوق الأدب، وسرقة حصيلة العمر الشعرية. وقد حجز الكتاب وأتلف لأن طباعته أيضاً كانت سيئة، وكان يغص

بالأخطاء كما كانت هناك قصائد طويلة مكررة برمتها. وقد جرى توضيح الأمر فيما بعد.

● يقول البعض إن دنانا سرية قديمة قد عل منها بدوي الجبل حتى أتى شعره بهذا القدر من الجمال والأصالة فهل ما يقوله هؤلاء صحيح؟ وهل لتراث مذهب بالذات من مذاهب الاسلام، تراث شعري وأدبي خاص، غذى ملكتكم الأدبية والشعرية؟

ـ الدنان السرية السحرية ـ إن كان لا بد منها ـ هي هذا التفاعل بين الانسان الشاعر الذي خلقه الله كذلك، وبين ثقافته وبيئته. ورأيي أن الشعر لا يكون دون جمال وأصالة. عليه أن يتزود بهما قبل أية رحلة ينتويها، على القرب وعلى البعد. ثم يستطيع بعد ذلك أن يفيد من الثقافة والبيئة ومن كل ما يشاء أو لا يشاء. والجمال والأصالة هما شيء من تكوين الشاعر الذي تتجسد في تميزه الشعري عبقرية أمته وجمالها الروحي والفني. الشاعر في رأيي يأتي الدنيا حاملاً كل هذه الأصالة وكل هذا الجمال. لا أعني أنه لا يتأثر، ولكنه يفعل ضمن إطار الأصالة والجمال.

● لكل شاعر أسرته وأقاربه في عالم الشعر فمن هي أسرة بدوي الجبل الشعرية؟

ـ أسرتي وأقاربي في عالم الشعر هم هؤلاء الأباعد في الزمن من أصحاب المعلقات إلى أحمد شوقي. لقد ألفتهم وعايشتهم حتى أصبحت أشعر وكأنهم مني وكأني منهم. وهي قربى واستمرارية تدعو إلى الاعتزاز. أما إذا أردت أسرتي من الشعراء فإني أذكر جدنا الأكبر الأمير حسن المكزون السنجاري ووالدي الشيخ سليمان الأحمد وأختي فتاة غسان وأخي الدكتور أحمد وأنسباء لهم مكانتهم التي استحقوها جميعاً.

● **هل هناك أحداث ووقائع أثرت فيك كشاعر وإنسان؟**

ـ لقد ارتبط شعري بتاريخ أمتي ووطني. فالأحداث والوقائع التي أثرت في هذه الأمة كان لها صدى في شعري. ولكني أذكر بشكل خاص الثورة السورية الأولى على الاستعمار الفرنسي التي أطلقها الشيخ صالح العلي، وكان لي شرف المشاركة فيها ـ على صغر سني آنذاك ـ وقد كنت ضمن الوفد الذي أرسله الملك فيصل إلى الشيخ صالح العلي وكان على رأسه المرحوم يوسف العظمة وزير الدفاع السوري آنذاك. وكان وجودي في الوفد مفيداً ومجدياً للقضية الوطنية عامة، وكنت فيما بعد الصلة بين الثورة والملك.

ولا شك في أن جلاء القوات الأجنبية عن سورية كان له الأثر الكبير، خاصة وقد عشت هذه الفترة شاعراً، ومقاتلاً، وقد تطوعت مع بعض زملائي من النواب في الدرك السوري آنذاك.

ولقد أمض نفسي توالي فقد اخواني، رعيل الوطنية الأول، فبكيت إبراهيم هنانو وسعد الله الجابري ورياض الصلح وفارس الخوري، وبكيت إخواناً غيرهم كلهم حبيب إلي، حبيب إلى الوطن.

وأثارني المنفى تنفتح لنا أبوابه فجأة وكنا منصرفين إلى إدارة دفة السفينة في بحر متلاطم من الأحداث، التي لم يكن لنا أو للشعب يد في أكثرها. حزنت لا لأني ابتعدت عن الأهل والوطن وهذا البعد بحد ذاته ممض ولا طاقة للعاطفة الانسانية به ولكن لأنها الأساس الذي بنينا عليه نضالنا وبذلنا له تضحياتنا كي يرتفع عليه البناء القومي والاجتماعي الذي تخلخل. إنه نضال العمر يبدو وكأنه قد ذهب سدى. ولكنه لن يذهب كذلك. ولا بد لأصالة الأمة أن تستيقظ بعد غفوة أو تنهض بعد كبوة.

● **ما رأيك في وضع الشعر العربي المعاصر؟**

ـ شعرنا العربي المعاصر أعطى جميلاً وجليلاً. وسيبقى منه نفر

يواصلون السير في ذلك الركب الشعري الذي ما برح منطلقاً في مسيرة الخلود منذ الشنفري والمهلهل وامرىء القيس حتى مشارف القرن الحادي والعشرين. وما من شك أن مسيرة هذا الركب مستمرة استمرار الدهر نفسه. ولا يضير عصراً من العصور أن يزدهر فيه الشعر حقبة أو حقباً ثم يبدو وكأنه قطع أو سيقطع هذه الصلة بالازدهار حقبة أو حقبيا. فتاريخ الأمم يسجل مثل هذا، ولم تشذ عنه أمتنا العربية. اعتقد أن على الأجيال الآتية أن تتوصل بثقافتها وجديتها وموهبتها إلى السير في خط استمرارية التفوق الشعري العربي.

● ما هو شعورك وأنت تطالع قصيدة مما يسمونه الشعر الحديث؟

ـ الشعر الحديث في اعتقادي كلمة أو تسمية لن تعيش، لأن هذه الحداثة إذا كانت زمنية فهي تحمل بذرة زوالها في كيانها، فمع الزمن القريب ستغدو غير ذات موضوع. وإذا كانت تعني أنها عبرت عن عصرها فكل شعر، من المفروض أن يعبر عن عصره، هذا إذا لم يكن يبشر بعصور مقبلة. فهذا الشعر الذي نقرأه منذ ربع قرن لا يمكن له والحالة هذه أن يستأثر بالحداثة، هذا إذا سلمنا جدلاً بأنه يعبر عن روح العصر. بالطبع هناك «شعر حديث» يلتزم التفعيلة التي هي جزء من الوزن العربي، وهو بذلك يحافظ على نوع من الموسيقى، في حين أن قصيدة النثر، وهي تسمية أجنبية لا تحمل أية موسيقى. وقد أكون أقرأ فيها أحياناً شيئاً قد يكون جميلاً ولكنه ليس شعراً بحال من الأحوال، فليس كل جميل شعراً، ولا داعي لذلك. يتبين مما قلت أني لا أدرج الشعر الحديث فكيف بقصيدة النثر تحت عنوان «الشعر» أقول ذلك عن قناعة على الرغم من أني أطلعت على أشياء جميلة متميزة في هذه الأساليب وأذكر على سبيل المثال ما يقرأه لي أخي الدكتور أحمد من

شعره الحديث فيعجبني وتروق لي صوره وخيالاته وتعابيره وأرى فيه إبداعاً وابتكاراً يفاجيء بتميزه. ولكني أريد له أن يكتب في الأشكال العربية والأصيلة وهو القادر على ذلك. ولعله استجاب لرأيي في قصائده الأخيرة.

● ما هي بنظرك أزهى عصور الشعر العربي؟

ـ لعله العصر العباسي، فقد استطاع أن يتمثل ثقافات العالم المتحضر حاملاً في كيانه عبقرية أمتنا في ذروتها؛ أليس العصر الذي أعطى أبا تمام والمتنبي والمعري والبحتري والشريف الرضي ومهيار وابن الرومي وأبا نواس! ولعل القرن العشرين يستطيع أن يكون خير خلف لخير سلف في تاريخنا الشعري، لتوفر الامكانات الموضوعية والذاتية.

● ما أجمل قصائدك؟

ـ هل نعود إلى ترديد ما قاله أبو تمام من أن قصائدنا كأولادنا. في الواقع لا أستطيع أن أوثر الآن واحدة على أخرى. فكلها تحمل شيئاً مني، شيئاً من تاريخي وتاريخ أمتي، وعظماء هذه الأمة. ولو أن الأمر كان يتعلق بها وحدها فقط لربما استطعت التمييز. وتظل مع ذلك بعض القصائد علامات على طريقي الشعري. قد يدخل في عداد ذلك قصيدتي النونية في اسماعيل مظهر، والدالية في رثاء المغفور له الملك غازي، والدالية في رثاء المغفور له إبراهيم هنانو، ثم هذه القصائد التي أوحت لي بها الغربة، ذلك المنفى الاضطراري والبعد عن الأهل والوطن.

● بصفتك شاعراً واكب وساهم في بعض الأحداث السياسية بالاضافة إلى مساهمتك الشعرية الفذة، كيف ترى الوضع العربي. هل الأمة في صعود أم في ترد؟

ويجيب بدوي الجبل:

- إني أقيس الأمم بمقاييس الأخلاق. سم هذا ما شئت فأنا أعتقد به ولقد أعطى جيلنا عمره وإمكاناته للتحرر والحرية وبناء الدولة العربية، أوجدت ضمن حدود إقليمية مصطنعة أم كانت طموحاً يغذي نضالنا من أجل الكيان العربي الموحد.

بهذا المفهوم أرى أننا لم نتقدم. وأن على الأمة أن تعود إلى منابع قوتها وعزتها الأولى.

مع جوزف نجيم

● كيف تتبين الحداثة في الشعر؟

ـ الحداثة بادىء ذي بدء ليس لها سوى دلالة زمنية. إنها عكس القدامة فقط، أما المقصد الفني منها فيتصل بالجدة في الموضوع والمضمون والأداء. والجدة هي أنواع الطرافة والغرابة والبدع. إنها أمور تنال المضمون والأداء أكثر مما تنال الموضوع أحياناً. ذاك أن الموضوعات يمكن أن تظل هي إياها في كل عصر ومصر، أما المضمون والأداء فهما اللذان يتغيران. ورب شيء قيل في القدامة اتضحت فيه الحداثة، ورب شيء قيل في الحداثة اتضحت فيه القدامة. ولا يجوز في الشعر أن تعني الحداثة خروجاً عن أصالة الأداء أي حرمة الوزن والقافية لأن الوزن والقافية هما ما به يسمى المعنى شعراً، فهما قيدان للمعنى أساسيان حتى يصح أن يسمى شعراً، فمسألة الشكل في الشعر جوهر لا عرض لأنه من دونها يحتفظ المعنى بالصورة والفكرة والاحساس، ولكنه يفقد الكيان الشعري فيصبح نثراً. وهذا الحكم ذو ثبت لا يرد فالحداثة تلتزم في ما يقال مع التقيد بشرطي الشعر الكيانيين، الوزن والقافية، وعندئذ يقدر ما يقال فقد يكون مليحاً أو قبيحاً، جعجعة أو طحناً، والشواهد جمة...

أما الحداثة التي يقول بها المحدثون عندنا، فهي إنكار الكيان

الشعري والاجتزاء بفوق وتحت ويمنة ويسرة وما بينها، والتلهي بمتاهات وترهات، وقبول الفوضى الزرية، ثم تبعها ما دُعي مجلة «شعر» فتصور القيمون عليها أن هذه التسمية تنيلهم الارب، فكل ما تحشر به يجب أن يكون شعراً، مع أنه حشو ليس غير. فالتف حولهم اللاثذون بهم وشاركوا في الحشو، فأصبحوا بفاعلية التسمية شعراء. فلو دعيت مجلة ما، (مجلة هندسة)، ثم خلطت فيها الرسوم بالخطوط والأشكال دون الاستناد إلى قواعد الهندسة الأصيلة، أفيصح أن يسمى هؤلاء الخالطون مهندسين؟ وهكذا توافدت على مجلة «شعر» أقلام الموضوعات المنكوبة والمكتوبات المقلوبة وأصبحت مدرسة تخريج للشعراء. ففي كل عدد منها أعداد منهم، حتى أصبح احصاؤهم إحدى المهارات الحسابية. ولا نكير أن الانتساب إلى الشعر شديد الاغراء، فإذا بكل من يستكتب نفسه يبعث بهذائه، وإذا بكل من تستكتب نفسها تبعث بهذائها فيفرض كونها شاعرة.

واجتذب هذا الإغراء القراء، فبينما كانوا يعتقدون أن الشعر هبة وجدارة وقضية فنية ذات أصول وجوانب لا غنيان عنها، بدا لهم أنه في مجلة شعر ينحو غير هذا المنحى، فهو حلال في أي شيء يقال، لا قيد في معنى أو مبنى مما كانوا يعرفون فبعثوا بهذائهم أيضاً وأصبحوا شعراء. ولا حاجة إلى تصنيف هؤلاء القراء.

إن أساءة مجلة «شعر» إلى الشعر العربي ولا سيما في لبنان تجاوزت الجناح إلى الجرم لأنها شيأت محيا الشعر العربي كله. وعندي أن الشعر العربي باداائه أجمل شعر في العالم..

ويشارك مجلة «شعر» في هذا الجرم «ملحق جريدة النهار الأدبي» وصفحات «النهار» الثقافية فكانت الطامة السامة التي خبثت مذاق الشعر في كل البلاد العربية..

إن غياب النقد السديد المفيد عامل أساسي آخر مكن هذا

الشعر المزعوم من الانتشار. ومرد ذلك إلى أن أهل الشعر الاقحاح من قارضيه وقادريه، اكتفوا غالباً بالاستخفاف والتسخيف في قرارة ذواتهم ولم يتصدوا التصدي المطلوب، فأفاد أصحابه من هذا الغياب، وجمحوا في الشرود، وغالى عطاؤهم في الندود، حتى آل الأمر إلى هذا المآل. . كما أن صحفاً ومجلات ذات رأي وزين ووسيلة عالية قد فرطت في تجذير هذا الداء، فأفرط مسببوه في تحقيق استشرائه. .

● لقد تميز شعركم بالغزل، ونادراً ما تركتم منطقته. .

ـ الغزل موضوع يوهم. فهو لمصدره الغريزي العام يتوهم صاحبه أنه في التناول الميسور، والنقلة المطمئنة. ولكنه أصعب الموضوعات إذا أريدت له المكانة العليا. فما خيض في موضوع في آداب العالم كلها مثلما خيض فيه هو، لذلك وجب إنقاذه من هذه البلية، من سهولة مباشراته، وارتخاص الأقوال فيه. ومرد القدرة على ذلك، إلى اتقان العلاقة باللذة الجسدية، بسبب اتقان العلاقة بالمرأة، ألا ترى أن اتقان العلاقة بالمرأة مشاع، ولكن كم يظهر الفرق بين علاقة وعلاقة؟ والتعبير عن هذه الحال مشاع، ولكن كم يعظم الفرق بين تعبير وتعبير؟.

أما الوجدان فلا يعم مثلما يعم الغزل، لأن الوجدان لا تتفرد به غريزة الشهوة الجسدية، فهو احتواء الذات كلها، وما يعبر عنه هو إفشاء هذه الذات. إنه يقتضي ثراء شعورياً وفكرياً، وهو ثراء نادر، تضاف إلى هذا كله، استطاعة التعبير المتفوق، فالذي ذكرته من خصائصهما يعني خصائصهما عندي.

● كيف تعرّفون الأصالة؟

ـ الأصالة هي الكلمة ذات الجلالة، أنها الندورة الجميلة التي ما أوتيها إلا النادرون. ففي كثير من مناحي الحياة العامة أصالة

يحزنك فقدانها، فكم يضني هذا الفقدان، في العطاء الفني، ولا سيما الشعر، لأنه أرقى الفنون جميعاً، فإن كان بعض هذا العطاء حسناً، وبعضه لا حسن فيه، ذهب شر اللاحق بخير السابق، وجل الشعراء يعطون غالباً، ما هو مألوف لا رونق فيه، لعجزهم عن عطاء الوافر مما يحب ويعجب، هذا بصدد المعاني، أما بصدد المباني، فالذين يحكمون معرفة العربية، ويملكون أناقة الذوق في استعمالها، أعز من بيض الأنوق وحسبي أني قلت لك ما قلت، لتتبين سبب الأصالة الفنية الدائمة في كل معاني شعري ومبانيها.

● **للغة دور بينٌ في شعرك، فكيف تشرح لنا علاقتك باللغة العربية؟**

ـ أنا من عشاق اللغة العربية، فبيننا من الهوى ما يجعلنا في ترف التلذذ، ولكن هذه المسرفة في الجمال، تمتنع دون من لا يكنه دقيقها ورشيقها وأنيقها، وأنا بعد، إلى اليوم، أدرسها، ولا نهاية لإطلاع خفاياها، وأنا بعد، كل يوم، حمال مواعيد، لأنعم بجديد منها، تنضر وجودي متعته. فاللغة هي ما يقال، بقدر ما تكون من يقول، وكل شاعر عاجز عن بلوغ هذه الحال مع اللغة، لن يكون شعره إلا مقصراً، فلا غروى من كثرة الشعر المقصر، لكثرة أصحابه العاجزين. ليست اللغة فقط وسيلة التعبير إنما هي التعبير كله!

● **والشعر المنثور؟**

ـ إن ذكر هذه الصفة «المنثور» إلغاء للموصوف الذي هو الشعر. فكيف يعقل أن يكون الشعر شعراً وهو نثر؟ فإذا قيل: بناء مهدوم، أفلا تكون هذه الصفة «مهدوم» الغاء للبناء، فهل يعقل أن يكون البناء بناء وهو مهدوم؟ إن حكايتي مع هذا المسخ قديمة، وما نال جماعته من غيري تأديب، مثلما نالهم مني، هم حشدة حقدة، فاتتهم هبة الشعر والتمكن من أدائه الصحيح فاستسهلوا الدجل: نقاطاً وأشكالاً، ومفاصل ومواصل، ومخارج وموالج

سموها شعراً، كأن الاسم هو الذي يوجد المسمى، إنهم دجاجلة، ومما أتاح توزيع هذه الوبالة، أن بعض أهلها يتولون عملاً ما، في جريدة ما، أو مجلة ما، فإذا بهم في كل أسبوع ينشئون شاعرين وشواعر. . . ولكن الله يلطف فقد بدأ ظهور هذا المسخ يقل.

الشعر، بتحديده الوجيز السليم، غير النثر، فالمغايرة تعني التزامه لما لا يمكنه التخلي عنه إلا بالتخلي عن تسميته فهو مقيد تقييداً جميلاً تتجلى فيه سيادة التعبير. وهذا التقييد هو كيان الشكل الذي يتحقق فيه التأليف تحققاً فريداً، فيقع في المسامع وفي الاذهان موقع الفتنة، فيستطاب أخذه العجلان، ويستطاب تأمله. وكأنه يتجدد كلما تردد، والشكل هنا مظهر لجوهر لا غنية عنه، لأنه الدلالة عليه، ومتى زالت هذه الدلالة زالت تلك الأصالة وبطل كون الشعر وأصبح التعبير شيئاً منثوراً ميسوراً، وفقد موسم الحسن كثيراً من ملامحه.

إنما الشكل هو الوزن والقافية. والنهج الذي يسلكه المضمون وهو ينتقل من السر إلى العلن انتقال العناية والرعاية والاناقة فيتحقق الاداء الذي يبدأ عمره بأول البيت وينتهي بنهايته، فلكل بيت حياة على حدة ثم تصبح الأبيات مجموع حيوات لكائنة واحدة هي القصيدة.

فالأداء ممارسة تعبيرية ذات شروط لا تصدق ذاتها إلا بها، فالشروط امتحان القدرة على العطاء الذي يخصب فيه الجمال. فليست شروط تعبير إلا بما أنها شرائط جمال يتسربل بالروعة التي تجرر أذيالها في مطاوي الوجدان.

أما مضمون الشعر فمتصل بهذا الأداء اتصالاً لا يجوز أن يقصم أو يفصم، إلا إذا أجيز أن تنثر لآلىء العقود، وتعظم فجيعة الدرر وأعناق الملاح وصدورهن. . .

هذه هي خصائص المغايرة التي يستأثر بها الشعر، ومتى أهملت

صار الكلام نثراً، وأيا كان معناه، فلا يمكن اطلاقه من مبناه، وكل ما يدعى في خارج عن هذه المحتومات، له من خلف الأذن فسحة يتلهى فيها أصحابها.

أما ما يقال بصدد التجديد، فلا فقاهة فيه ولا نقاهة. إنما هو الباس العجز لبوس المكر، إنما هو محاولة الحيلة التي تسخر ممن يباشرونها. وإنما هو غصتص في النفوس بعد الحلوق، لا تذهب مياه ينابيع الدنيا. وأهل هذا التجديد، ليسوا أهلاً لمكتوبة عادية فيها بعض الرواء. ولما تأكد لهم أن عافيتهم في أبدانهم، دون عقولهم وأذواقهم، استعانوا بسواعدهم المفتولة، وأولدوا الأوراق مواليد مهزولة، وقالوا عنها في بلاهة البصيرة وتيهان البصر: إنها الخلق الرضي السوي، وهم موقنون أن ما يقولونه تهذار فقط لكنهم حاقدون على أنفسهم لتقصيرهم عن بلوغ الشعر، فأوجدوا ملصقات كلامية تصلح أوائلها لآواخرها وأواخرها لأواسطها، أباطيل، والهوات، ومعميات، وتجويز لكل ما تقذفه الخواطر، وصعود بالوضع وسفول، وتحجيب الحق بالشقر والبقر.

وبعد، يدعون هذه الاشياء المشيأة شعراً كأن ذكر الاسم يكفي لصحة الجسم، ثم يجتمعون ويجمعون ويفرقون، يدخلون اغبياء ويخرجون «شعراء». ثم تمكنهم صحف ومجلات من أن ينشروا وينتشروا فيظن بعضهم أن هذا الوباء هواء فيتنشق ويتشدق.

هذه هي الحداثة عند هؤلاء المستحدثين. إن فيهم خللاً وإنهم ليحتاجون إلى نكنكة، لعلها تزيل هذا الخلل.

الحداثة الصحيحة مقصورة على ما يقال في الموضوع دون التنكب عن مزايا الشعر العربي الذي هو، بأدائه، أجمل شعر في العالم. ولا بد من غزو الفكر بما يغذوه ويبهجه فلا بد من الفهم، مهما جاوز المعنى العمق إلى التعمق، ولكن الفهم يرذل ما لا يفهم، ما لا يقر في النفس قراراً مُطْمئنّاً مُطَمْئِناً. وأي اطمئنان أو طمأنة في ما

يتشاعر به هؤلاء الشاعرون المستحدثون وهؤلاء الشواعر المستحدثات. لقد أحمد العمى والصمم، فلا يرى ما يخطون، ولا يسمع ما يلفظون.

للشعر العربي الأصيل الاثيل ستة عشر وزناً بل ستة عشر بحراً لما فيها من تموج النغم، وقد بحر هؤلاء المستحدثون ازاءها فخافوا أن يشطأوا، فهل يتوقع منهم أن يجاوروا عبابها؟

وما روعي الوقع في تعبير مثلما روعي في هذه البحور، فهي لما يطول فيمتد، ولما يقصر فيشتد، ولما يتوسط المنزلتين، ولما يهرع فله التعداء، ولما يتريث فله الابطاء، حركات وسكنات خليقة بأن تتلقى حركات النفس وسكناتها جميعاً. فما يتقطع منها هو المتثني، وما يتجمع منها هو المتأني، وما يحث نغمه هو الذي يقرع باب الذات فيدخل عليها ثم يدخل فيها ويمعن فيها آخذاً تتشهاه السبايا الصبايا، فهل يجوز أن تثلم كرامة هذا الوقع الجليل الجميل، والدقيق الأنيق، لعجز عن مزاولته؟ إن في عدم هذه المزاولة أزولالاً للسحر الذي يفدى بالآباء والأمهات والعمومة والخؤولة.

فإن كانت هذه البحور الهائجة أو الساجية لا تفي بما يبغيه هؤلاء المستحدثون، مع أنهم لا يبحرون فيها، فليحدثوا ما يضاف إليها احداثاً تشترط له حرمة القاعدة في التأدية التي يمكن أن تعمر إن مدها الذوق النقي بفاعلات الحياة.

أما تجانب الابحار فيها للعبث برمل وحما ومحارة، فيؤبى إباء شديداً ان أدعى هؤلاء المستحدثون أنهم يركبون البحر وهم لا يركبون إلا رؤوسهم مركباً تتضح فيه غلاظتهم الباهظة.

وكم عوهت سمعة الشعر عندنا، منذ أن تخلل هذا الداء في جماجم المستحدثين ثم في جماجم نظرائهم في سائر البلاد العربية، فكثر المطبوع والمنشور والمقول، وصدق ذوو هذا المقول وذاك المنشور، وذلك المطبوع، أنهم شعراء، برضى الوالدين والانسباء

والأجوار. وبرضى القيمين على صحف حل فيها التصحيف محل الصحافة، فإذا بصفحة يزعم أنها ثقافية، في صحيفة يومية، تظهر ما يجب اخفاؤه وتبلغ رقاعتها ما لا يطاق، فتخرج من معملها ليلياً أو أسبوعياً أو شهرياً، شاعرين وشواعر. فتتابع ما باشرته مجلة احموقة أراح الدهر منها العاملين..

وكم يحكي هؤلاء المعمولون عن التجربة العشرية وعن المعاناة وعن الأشكال، وهم يصادفون تجربة غرامية لا يشأن شأنها، ويعانون حرمان القدر الأدبي الموقر، وأما الأشكال فما أشوه ما يبصرون منها في مراياهم. يريدون الاستيلاء على المكانة والشهرة، فيعوزهم الاقتدار عليهما، فيعمدون إلى اغتصاب وهمي أوله معيب، وآخره مخيب.

هؤلاء المعمولون، لا يعرفون من اللغة العربية الشريفة إلا ما يخالط الآذان، وهم آذانيون، فإذا بناء كلامهم غير مأسوس، وسقف كلامهم غير معمود، حجارة فوق حجارة، أو تحت، أو ازاء، أو في البعيد منها، ثم ينظرون هذه الهندسة الرائعة وكل منهم دهش أو مدهوش أو دهشان.

إن عدم التمكن من اللغة يعني التمكن من إبراز مستورات الذات. فإذا كانت هذه الذات في يسر من أمرها، أفقدها عسر اللغة كثيراً، فكيف حالها إذا تربت، وشاء أحد هؤلاء المعمولين، في جهالة المشيئة، أن يعبر عنها. فما أوفر الأقوال التي يترجرج معناها الاسيف في أرجوحة مبناها الضعيف. فلا بطانة ترضي، ولا ظهارة تؤنس. الفاظ ونقاط ومضامين بلا رباط، وأي ضير في أن يسمى هذا اللفيظ شعراً حديثاً؟ ما أعظم نياحة القدامة على الشعر حيال هذه الحداثة المكذوبة.

ومما يمض البال، غياب النقد الكادح في معطى هؤلاء المعمولين. وامض منه حضور القول المادح، ذلك بأن المعطي السقيم يلتقيه

الأخذ السقيم، ثم يكون الاطناب في الحديث عن العافية. . رحماك يا رب، فقد ضاقت علينا هذه الوقوح مدارج الأرض ومعارج السماء.

إن مداومة النقد والمداومة عليه ضروريتان، إذا صدق الحرص على صون الشعر العربي، بأن يقصى منه ما يؤوفه وهل بعد آفة الغثوثة في الداخل، والدمامة في الخارج، والاعتداء على الأصالة من آفة تذكر فتنكر؟

إنما الشعر العربي ثابت إلى الأبد، بل حتى الأبود (جمع أبد) لأن فيه من قيود السبك، ملاحة دونها سائر ملاحات التعبير، ولن ينتقصه، وينتقص حقه هؤلاء المعمولون العاجزون، والحقدة الحسدة، فهم محكمون بقبائحهم حكماً يحفظ به جمال الشعر وجلاله ودلاله.

مع الدكتور ميشال سليمان

● يطل بين الحين والآخر، الحديث عن ماهية الشعر، قيمة وغاية. وتظهر آراء عديدة ومتضاربة حوله. وفي الآونة الأخيرة، هناك هجوم شعري على المجلات والجرائد.

ـ لن أتحدث عن «هجوم ماثل»، أو عن عملية «إطباق قابل». فليس هذا ولا ذاك مما يؤخر أو يقدم في العملية الشعرية الأصيلة، ودور الشعر الآخذ بمفهوم الأصالة والإبداع، في سياق المراحل التي عبر، وحتى الآن.

وإنما أريد أن أجعل الكلام على الشعر، مقصوراً على عظمة الدور الذي أداه، ويمكن أن يؤديه، يقيناً مني بأنه بالغ الأهمية في الحياة والمجتمع، في الواقع والصيرورة على السواء، ولكي لا أبتعد كثيراً عن السؤال، أبادر إلى القول بأن هذا الهجوم الذي أشرت إليه، ربما كان دليل عافية. إلا أنه في نفس الوقت، يحتمل معنى آخر، إذ إنه قد يكون ضرباً من طفرة، أو شيئاً من «الوحام» الذي يصيب الذين يبحثون عن لوحة، ليسطروا عليها اسماءهم، لمجرد قراءتها من قبل المولعين بالعناوين، والتلاوات التي تبلد الذهن حين تسود وجه الصحائف.

إن من حق كل إنسان أن يكون شاعراً. أما إذا أصبح كذلك،

فمن البديهي أن يطالبه الآخرون بعـدة «الشغل» ومـواد البناء، والخريطة التي يطمح بتشييد عمارته على أرضها.

وتمضي سلسلة الواجبات، حتى إذا وجدوا أن ثمة نقصاً مما يسيء إلى النـاحية الصحيـة والفنية في المسكن، رفضـوه ورذلوا مصممه في آن واحد.

أما مسألة الشعر، ولا أخـالك إلا السـائل عنهـا، فهي من الاتساع، من حيث العمق والدلالة الإنسانية، بحيث لا يكفي لعرضها جواب على سؤال. لكنني سأحاول قدر المستطاع، إيجاز ما أراه مناسباً في هذا الموضوع. وعليه أقول بأن الشعر هو المهمة الفنية المثلى، الرامية إلى إضفاء بعض التوازن على الإنسان ضمن محيطه، أي خلال الوجود. ولهذا فهو بـديل وتعـويض في وقت واحد، بمعنى أنه يشكل علاقة أكثر عمقاً بين الإنسان والعالم.

وما دام الشعر كذلك، فمعنى هذا أنه محاولة لجعل الإنسان أكثر اندماجاً بواقعه، بوجوده. فالإنسان بحاجة إلى أن يكون أكثر مما هو، أن يكون إنساناً مجتمعياً، كلياً، غير منعزل أو فردي يجتر همومه الذاتية، ويغزلها شيئاً مما يسميه البعض فناً، وهو ليس من الفن إلا بمقدار يسير. وبقدر ما يستطيع الشاعر، والفنان عموماً، الخروج من ذاتية الفردية إلى الذات العامة، يكون قد اقترب من تحقيق الحلم الإنساني الشمولي الكبير، الذي يطمح في جعل الفرد أكثر من مجرد شخص، من خلال المشاركة بتجارب الآخرين، التي ليست في نهاية الأمر سوى استمرار لتجاربه.

إلا أن هذا يتطلب من الشاعر قدرة مميزة للتحكم بالتجربة، بتجربته الخاصة، من وجهة تقنية قادرة على التشكل قدرتها على هضم الفكرة وتحويلها إلى صور، فيها من التجريد ما فيها من الطموح إلى التوليد والتكامل في إطار القصيدة العام. أي وبمعنى آخر، يتطلب تحويل التصور إلى تعبير، إلى شكل بالتالي، لتصبح له

القدرة على الفعل، أي قدرة النضج الفني الذي يجد قوته وروعته في تعبيره الجمالي.

من هذه الزاوية، أعود إلى سؤالك عن معنى هذا «الهجوم الشعري» على المجلات والجرائد، وأسأل بدوري، هل هذا الهجوم يحمل شيئاً من هذا الطموح، الذي رافق الإنسان والشعر منذ البداية، بل انبثق عنه أيضاً، وبالضرورة؟. أغلب الظن أن أكثر ما يقدمه المقدمون، لا يعدو كونه تهويمات صادرة عن نفس برمة، في إحدى أصائل العمر المفزعة، التي لا تترك مجالاً للتيقن من أن الحياة، وإن كانت على انهيار ودمار، في فترة تاريخية معينة، لقابلة للتبديل والتحويل. وإن على الشعر العظيم أن يسهم في هذه المهمة، بل أن يقودها.

إن آية الشعر الكبرى عموماً، والشعر الحديث بنوع خاص، أن يبعث الأمل والحب وسط المأساة والصراع. وهذا ما يبدو بالغ الضآلة في هذا الزمان المبقع بالوحول والهزائم.

فليغمر الشعر الصحائف والأرض جميعاً. وليحمل دائماً راية الشمس واللهب الأخضر الطالع من بطن الأرض.

● ثمة ميل في الشعر الحديث، يشد به نحو الشكل والتجريب. فهل هذا المنحى هو من أجل الشكل للشكل، أم من أجل التجارب لإغناء الشعر؟

ـ إن مسألة الشكل في الشعر لبالغة الخطورة. وهي من التباين والتضارب عند العديد من الشعراء، بحيث يصعب تحديد مفاهيمها. لكنها عندي ذات مفهوم يتصل بجوهر الشعر، غاية وسبباً. إنها لا تشكل العامل الأساسي الذي ينشغل به التصور الخلاق، بل هي قائمة على مبدأ الانعكاس القائم على علاقة جدلية بالموضوع الذي يستبطنه الشكل اثناء التعبير عنه. إذ لا يمكن أن يكون ثمة شكل قبل موضوع ليعرب عنه. وإذا صح أن كل مادة

في الطبيعة تميـل نحو شكلهـا النهائي، ففي الشعـر، وفي الفن عموماً، تبدو المسألة على غير قياس، ذلك لأن الفن هو الإنسان في الطبيعة، عبر عملية الشعور بالحاجة، والوعي المركب بإزائها.

بهذا المعنى أفهم الشكل في الشعر، وأقيس على ضوئه سلسلة التجارب، لا من أجل الشكـل للشكل، بـل من أجل الشعـر ووجوب اغنائه على الدوام. ولهذا أخلص إلى القول بأن الشكل هو معيار التجربة الفنية، في الشعر، وهو «كيانها» الذي يقدمه الشاعر للآخر، للمتلقي. وشروطه هي لغة ، قادرة على المجاز، تتفتح بالصور الإبداعية عن تراكيب تحمل من ألق اللغة، ما تحمل من قدرة على تحريك الإحساس، واخراجه من دائرة الشعور إلى حيز التصور الفاعل. فمن هنا يبدأ تجاوز اللغة لذاتها، لا من خارج قوانينها، بل من خلال معرفتها واستخدامها على نحو يتيـح لها حـرية التفتح بما هي أداة توصيل وتأصيل.

إن الشاعر الأصيل يعاني رغبة إيجاد لغة جديدة، مليئة بالطراوة، قادرة على التوصيل، بوصفها تجربة عامة وإن بدت في أعلى درجة من الذاتية، يبقى أن يظل هذا التشكيل ، عبر اللغة، قادراً على إيجاد اللحمة بين المضمون والشكل، لتتم عملية الاندغام الوثيق بينهما، في تفاعل تنتفي عبره مسألة الشكل والمضمون، فيجيء الأثر الفني، القصيدة، فناً خالصاً.

أما مسألة الشكل من أجل الشكل، فتلك متلفة للشعر. وقد كان بودلير بالغ الجزالة حين عبر عن هذه الناحية بقوله:

«سوف نمضي ذات صباح، مفعمي الرأس باللهب.
وقلبنا عامر بالشحناء والرغبات المريرة.
سنذهب في أثر ايقاع الموجة
نهدهد لانهايتنا على نهاية البحار».

● تحدثتم عن تفتح اللغة الشعرية، بوصفها أداة توصيل وتأصيل. ومع ذلك فنحن نرى أن أكثرية التجارب الشعرية تغوص في الغموض. فكيف يستطيع الشاعر أن يتجنب الغموض، لكي لا يقع في ظلمات التعمية؟

ـ أكثر الشعر الحديث يكتنفه الغموض، هذا صحيح. لكن درجة الغموض فيه تختلف عند شاعر وآخر. وهي ترد إلى تكاثر المعرفة، وتداخل المفاهيم في الذات الشاعرة. فالشاعر الحديث، هو اليوم على قسط كبير من الثقافة. أو يفترض أن يكون كذلك. وكلما وضحت رؤيته للأشياء والظواهر، تكشفت أداة تعبيره. ولهذا تبدو الصعوبة في القصيدة الحديثة، وكأنها ضرب من الغموض.

ولقد حاولت، وأحاول دائماً في شتى تجاربي الشعرية، ألا أكون غامضاً. لكنني أحياناً أجد نفسي مندرجاً في اجواء التراكيب الجمالية التي تستدعي بعض الاناة لاكتناه الغاية التي أرمي إليها: والمشكلة هنا ليست مقصورة علي، أو على المتلقي (وهو مجمل القراء)، بل هي اجتماعية أساساً. ذلك لأن الذائقة الفنية لم يقدر لها أن تنمو لدى الجميع، بسبب ضآلة المناهج المتبناة في دور التعليم على اختلافها، ولأنها بالتالي ليست موفورة بشكل يجعل معظم الناس قادرين، من حيث الاطلاع، على مواكبة التطورات الفنية، ومنها الشعر. وهذه هي الحال أيضاً بالنسبة للوحة التشكيلية، والمقطوعة الموسيقية، التي تكون موضوعة بغرض إثارة متعة جمالية، أو إشاعة جو حماسي مثير، ولا يستطيع الذوق العام أن يدخل مضامينها.

أما التعمية، فلها شأن آخر. وهي بمعنى ما، الهروب من المسؤولية، واللجوء إلى وسائل للتعبير تجنب اتخاذ أي قرار اجتماعي ـ أي أنها دعوة إلى ما يسميه «كولن ولسن» باللامنتمي، وهو النموذج البشري الذي يضع نفسه خارج الموضوع، خارج الصراع الوجودي، ابتداء بالحب والحرية، وانتهاء بصراع الطبقات

وسائر أنواع القمع الاجتماعي، التي تستند على قاعدة من الاستلاب، تجعل الشعور بالعجز لدى الفرد، يصوره بمثابة المتهم والجاني، أي يصوره جاهلاً ماهية الاتهام الموجه إليه، وطبيعة الجريمة التي ارتكب.

ولقد أثرت هذه النزعة على اتجاهات فنية هامة في عصرنا، كآثار كفكا مثلاً، وموسيقى شوينبرغ، وشعر السورياليين، وما سمي بالرواية المضادة، والمسرحية المضادة عند صموئيل بيكيت، وشعر «البيتنيكس» الاميركيين، المليء بالرعب والمصطلح التكنولوجي البارد. وقد كان برتولد برشت، المعبر بطريقة أخاذة، عن اتجاه التعمية هذا، في الشعر، حيث يقول في قصيدة «القرار»:

«ما هو الأرز بالتحديد
حبة الأرز هل لي أن أعرف ما هي؟
وهل ثمة من يعرف ذلك؟
حبة الأرز لا أعرف ما هي
لكني أعرف ثمنها».

● من خلال حديثكم على ظاهرة التعمية، ومن خلال ما يراه العديد من النقاد والقراء على السواء، نجد أن هناك أزمة في الشعر العربي الحديث.

ـ إذا كانت الأزمة ما يتصل بالتعمية، في الشعر العربي الحديث، فهي حاصلة. إلا أنها بالحقيقة، أزمة في الشعراء أساساً. ويخيل لي أن تماثل المواضيع، وبالتالي، النماذج المعطاة، وهي قدر مشترك بين العديد من الشعراء، لما يبطل عملية الإبداع في الشعر، ويجعل القدرة على استنبات اللغة ازهارها الجديدة ضرباً من العجز النشيط.

فالواقع اللبناني، مثلاً، والواقع العربي الكبير، قد غمرا الأجواء العامة بمواضيع، وعوامل، ونماذج بشرية، ومعالم سلوك، وظاهرات

جديدة، يرافقها جميعاً وبالضرورة، ايقاعات عديدة. ولست أدري لماذا يؤثر الكثيرون من الشعراء الهروب من مواجهة هذين الواقعين، ويقتصرون على النماذج المعروفة في أحسن حال، وتناول حبوب الموت البطيء، في برشامات تدغدغ الحلق حين تؤخذ مع ماء الزهر، أو بعض الافاويه التي فقدت عبقها، من فرط الغليان في مياه سالفة.

إن الشعر حين يكف عن وقد جمر أحاسيس الإنسان، يكف عن أن يكون ثورة في الفن، وفقاً لدوره، كفافه عن أن يصبح ثورة في الثورة تنشد الإبداع دوماً، حين تدافع عن مجد الإنسان وحبه الأبدي.

● في غمرة ما يفد علينا من شعر أجنبي، كيف يتصرف الشاعر الأصيل بازاء هذا الشعر، وهل يمكن استيراد شكل الشعر الأجنبي، وإشاعته كشكل شعري عربي؟

- يبدو أن السؤال، على النحو الذي جاء فيه، ينقسم إلى شقين. الأول: تصرف الشاعر الأصيل ازاء الشعر الأجنبي. ففي هذا المجال، ينبغي على الشاعر، أي شاعر، أن يكون واسع الاطلاع، على ما يمكن، من التيارات الشعرية الأجنبية. وهذا السؤال ينطبق على الشاعر العربي، انطباقه على الشاعر الأجنبي بالذات. لكن هذا لا يعني أن «ترتفع الكلفة» بين الشاعرين، بحيث يسرق أحدهما الآخر، بحجة أن الشعر إنما هو التباين في نطاق الوحدة، فالاطلاع يعني معرفة التجربة، وأبعادها، ورؤاها، وأشكالها من وجهة فنية خالصة. أما أن يكون الاطلاع «مد اليد» والسطو على نتاج الآخر، فهذا ما يسمى بالسرقة الأدبية.. وقديماً قيل: «قصائد قوم عند قوم فوائد...».

وأما الشق الثاني من السؤال، وهو المتعلق بشكل الشعر، فإني أميل إلى الأخذ بكل تجربة شكلية، شرط ألا تكون مما يفقد الشعر

العربي الحديث سماته، وأصالته. ولقد سمعت ذات يوم، الشاعر العظيم ناظم حكمت، يتحدث عن تجربته الشعرية. وأذكر أنه قال يومذاك بأنه يأخذ بسائر التجارب التي تتناهى إليه، ما دام قادراً على إدراجها في هيكلية الشعر التركي، درجاً من التمثل بمقام ما يكون تباين الطعام مختلفاً، لكنه عند الهضم يشكل عصارات ودماء جديدة، تمد الجسم بعوامل حيوية جديدة، تساعده على الدرج في رياض العافية. ومفاد هذا، أن التعرف والاطلاع على الشعر الأجنبي، يتخلف سبباً وغاية، عن استيراد الشكل لمجرد كونه أجنبياً، بحجة إحداث بدعة، كائناً ما كانت في المعيار الفني.

● هل الشعر، من خلال كونه ظاهرة اجتماعية، يشكل فناً قومياً مثلاً، له خصائصه المعبرة بلغته، عن بيئته وتراثه، أم هو نوع من لغة «الاسبرنتو» التي تختزل كل اللغات؟

- الشعر نتاج مجتمعي، وإن ظهر مطبوعاً بفردانية صاحبه. وهو كظاهرة اجتماعية، لا بد له من أن يطلع في بيئة معينة، في أمة، في وطن. وبما هو كذلك، فإن له خصائصه القومية، من لغة، وتراث، وعوامل نفسية، يعبر عنها بشكل أو آخر.

والشعر بمعنى ما، هو تاريخ، تاريخ أمة، وتاريخ شعب، وتاريخ انسان. وهو أي هذا، سجل طموح وتقاليد. والشعر ذاكرة، بصفته الاطار المعنوي الكبير، الذي يختزن الافكار والفطن وسائر المعايير الاجتماعية، التي تتصل بالذات البشرية.

والشعر بعد، هو اللسان المعبر عن عبير الأرض، ولغة نباتها، وخرير جداولها وأنهارها، وهزيع الريح في غاباتها وفوق جبالها. وما دام كذلك، فلا يمكنه أن يكون، أو أن يولد في أرض يباب، لأنه «كائن» مجتمعي بامتياز، يرقى والمجتمع عبر تفاعل تاريخي وفني معاً.

وعندما أقول بأن الشعر كذلك، فهذا يعني أنه، من حيث تماثل

أغراضه وغاياته الفنية، هو ذاته في أي من البلدان والمجتمعات. ذلك لأنه يحمل خصائص المجتمع الذي يتفتح فيه، وروح الشعب الذي ينظمه وينشده، أي أنه يتمتع بعبقرية اللغة التي يصاغ بها وبجوهر خصائصها.

ولو كان الشعر، هو ذاته، في كل البلدان، والشعوب، وعبر كل اللغات، لما كانت له خصائصه الذاتية، ولما كان للشعوب الناطقة به، خصائصها ونكهتها، وسيماؤها. ولكان الأفراد في هذا الشعب مماثلين، شكلاً، ومتشابهين سلوكاً ومشارب، وطرق انتاج، وأنماط تفكير لأفراد من شعب آخر. وهذا عندي ضرب من محال.

إن هذا التماثل، وهذا التشابه لا يمكن أن يحصل. لأنه، إن حصل فرضاً، يكون قد قضى على مبدأ التناقض في الوجود وفي الطبيعة البشرية، وهو المبدأ الذي يقوم عليه الوجود والإنسان، في مجال صيرورتهما التاريخية، ويتطوران حين يطورانه.

إن آفة الشعر التقليد، وهي مقتله. لكن هذا لا يعني عدم فتح نوافذ الشعر على سائر الرياح.

● الشاعر ميشال سليمان، عرف بإنتاجه الغزير كأحد الشعراء الذين يحملون همَّ التجارب الشعرية، فهل لك أن تحدثنا عن وعي الشاعر للعملية الشعرية، عن وعيك بالذات، وكيف تختار بنى قصائدك، صورك الشعرية عبر مفرداتها؟

ـ تبدأ العملية الشعرية عندي، هاجس فكرة، وربما فكرة متكاملة، ثم تأخذ بالبحث عن شكلها. وبمقدار ما تنمو، عبر بنيتها الأولى، تتشكل عبر صورها ومفرداتها. وهي لا تجيء على حالة واحدة في التكون والتشكيل، بل تتخذ لها حالات، يتكثف فيها الشعور، بمقدار ما يتداخل فيه من عوامل التصور، التجريدي في البداية، والمتكامل في السياق المفضي إلى الأغراض الجمالية.

ولكل قصيدة جوها ومناخها، وهواجسها وأفكارها، فالقصيدة الحق لا تجيء بمقام التوأم المتشابه. وهي عندي كائن انثوي بالغ الحسن؛ إنها امرأة، إذا شئت، تحبل بها المخيلة، وتبدأ بالتشكيل إلى أن تحبو، ثم تغنج من دل وكبر. وآيتها الكبرى أنها لا تموت.

وكم تبدو، إذا كانت فارعة القوام، فيها من الحسن ما «يتناهى في حركاتها»، ومن دقة التناسق ما يجعلها قبلة العين والعقل معاً.. وهي القادرة، إلى هذه جميعاً، أن تحرك بين الأحاسيس، لتخرجها من دائرة الشعور إلى حيز التصور الفاعل.

وهي الطاقة السحرية التي في مجال العشق، تبارحني الحياة، حين تبارحني.

مع الدكتور حسين مروة

●ألا تشعر وأنت أديب بغربة في عالم السياسة؟ في شبابك كنت تقدمياً ولكن لم تكن سجيناً داخل أسوار السياسة؟ ألا تشعر أن مراحلك الأدبية الأولى كانت أكثر طلاقة وأكثر حرية؟

ـ الواقع أنني أكتب منذ بداية الثلاثينات وطبعاً مرت في حياتي الأدبية مراحل متعددة متفاوتة من حيث المستوى والنضج. ولكن مسألة الالتزام، والحرية داخل الالتزام، والحرية خارجه، مسألة تحتاج إلى نقاش. إنني لا أوافق على هذه المقولة التي تفضلتم بها من أن الالتزام الفكري أو السياسي المعين يحد من حرية الكاتب أقول ذلك بتجربتي الخاصة. إنني لم أشعر مرة خلال تجاربي في الكتابة، سواء كانت الكتابة فنية أو إبداعية، لأني كتبت المقالة الإبداعية كثيراً، وجرّبت القصة والشعر، أم بممارستي النقد الأدبي لم أشعر مرةً أنني مقيَّد بما سميتموه الالتزام. ذلك لسبب بسيط كما أعتقد، وقد يكون معقَّداً أيضاً، من حيث أن الفكر معقد، هو أن الالتزام عندي اقتناع فكري. والاقتناع الفكري عند الكاتب يتحول إلى اقتناع وجداني، أي أن الاقتناع يصبح جزءاً من الحركة الداخلية للفكر عند الشخص، بخصوصيته الذاتية، أي يصبح جزءاً من حركة القوى الإبداعية في الفكر، سواء كانت إبداعية في الأدب أو الفن أو العلم. الكاتب يكتب إذن بتأثير هذا الاقتناع،

وهذه الحالة التحولية في داخل الإنسان، وبهذا التحول تصبح الكتابة ذات نوعية تقارب العفوية. ما يتصور أنه التزام يصبح حالةً تشكل عفوي لأنه نتيجة تكوُّن فكري ثقافي معرفي. هذا التكون يصبح جزءاً من الكيان الداخلي للشخص. نقول الشخص بخصوصيته الذاتية الشخصية. وحينئذٍ يصدر في ما يكتب عن هذا التكون الذي يصبح ذاتياً بالرغم من أنه مُتلقّى من الخارج، من المجتمع، من المعرفة البشرية في الخارج، أو المعرفة المرتبطة بالمحيط التي لا تنفصل عن أهل الكون أيضاً. على كل حال، هذه المعرفة التي تصبح جزءاً من الذات هي التي تصدر عنها الكتابة.

لذلك أقول إن الالتزام الفكري لا يصبح قيداً، بل يصبح مشكلاً، نوعاً من التشكيل للكيان الفكري الوجداني المعرفي للذات. فكل كتابة تصدر إذن متحررة ما دامت تصدر عن شيء من العفوية، طبعاً ليست العفوية البدائية، النقية، البكر، بل العفوية الناضجة المعقدة الآتية من التركيب الفكري، أي التركيب المعرفي في الذات.

من هنا لا أوافق على التفريق بين ما سميتموه حالة ما قبل الالتزام وحالة ما بعد الالتزام من حيث حرية الأدب أو تقيده وعدم حريته.

● ولكن حتى لو كان الأمر كذلك، هناك محذور لا يمكن استبعاده هو وقوع الكاتب في الشرح، في السُّننية إن صح التعبير. الأدب حرية والأديب يفترض أن يكون كائناً حرّاً قابلاً دوماً لشتى التغيرات بينما يفرض عليه التزامه السياسي قيوداً قد تحد من هذه الحرية. وقد أفادتنا تجربتنا الأدبية العربية أن الأديب العربي عندما يقع في الالتزام يقع في الشرح ويفارق عالم الإبداع.

ـ هذا يمكن أن يحصل لكن هذا لا يحصل من قبل الالتزام كالتزام بذاته. إنه يحصل للتفاوت بين الأشخاص. الخصوصيات

الذاتية هي التي تصدر عنها هذه التفاوتات أو هذا المحذور الذي تشير إليه. إذن المسألة ترجع إلى مدى استيعاب الكاتب للقضية التي يلتزمها، وللفكر وللموقف الذي يلتزمه، مدى استيعابه ومدى استيعابه المعرفي، مدى اكتناز المعرفة لديه. بقدر ما ينضج معرفياً يكون استيعابه أعمق وأوسع وبعيداً عن الدوغماتية، عن الجمود العقائدي والجمود الفكري. يصبح الأمر كما قلت بعيداً عن التقيد وحرمانه الحرية في الكتابة. أما من يكون ضئيل الأفق، ضئيل الموهبة الأدبية أيضاً (هذه خصوصية لا بد منها)، وضئيل المعرفة كذلك، يتناول الاشياء تناولاً كمياً، أو نظاماً يأخذ المعرفة لماماً وأشتاتاً، لا تتماسك عنده أي دون أن تتكون عنده وحدة. هذا يمكن أن يقع في مطبات من هذا النوع. فإذن المسألة ليست مسألة الالتزام بذاته، بقدر ما هي راجعة لنوعية الشخص ومدى تعمق التزامه الفكري ومدى استيعابه المرجع الفكري، النظري، المعرفي. فإذا كان قليل الحيلة في فهم أعماق القضية التي يلتزمها فلا بد أن يقع بهذا المحذور الذي تقولون.

● أذكر أنكم كتبتم مرة حول الواقعية، وهي أعلى مراحل الالتزام، فأشرتم إلى أن علاج مشاكل الواقعية هو المزيد من الواقعية. أريد أن أعرف إلى أين تريدون أن تصلوا بهذه المقولة، كأنه إلى درجة تبرئة الأدب من كل ما يمت إليه بصلة. أليست الواقعية الصرفة تجريداً للأدب من الرؤيا والخيال وما إلى ذلك؟

ـ الإجابة على مثل هذا السؤال تحتاج إلى العودة إلى مفهوم الواقعية. هل تعني الواقعية كما أنا التزمها وكما أتخذتها منهجاً في الكتابة، هل تعني كتابة الواقع كما هو الواقع؟، هل أن عالم الواقع يبقى هو عالم الواقع نفسه في الأدب، في الكتابة الأدبية؟ أي نقل الواقع كما المرآة؟ إذا كانت الواقعية تعني ذلك، فحينئذٍ تخرج عن قضية الأدب اطلاقاً. لكن إذا كانت الواقعية تعني كما أعْنِيها مجرد

ارتباط الكاتب بالواقع الخارجي، بالمجتمع، بعلاقات متعددة من المجتمع، وعدم انفصاله عن هذه العلاقات، فحينئذٍ تصبح الواقعية ذات آفاق واسعة. تتداخل حتى مع مناهج عديدة. تتداخل حتى مع الرومانسية، إنها ذات آفاق واسعة. تتداخل مع الانطباعية، مع الرمزية الخ. لذلك كما أتصور، أن يكون الكاتب واقعياً، لا يُطلب منه أكثر من أن يكون واعياً لقضايا المجتمع الذي يعيش فيه ويلتزم موقفاً محدداً من القضايا التي يتصارع المجتمع بداخله عليها.

هذا أولاً، والواقعية في نظري تمثل، أساساً، موقفاً من العالم، أو رؤيةً أو تصوراً للعالم. فكل كاتب سواء كان شخصياً أو منتمياً إلى فئة، أو طبقة، أو حزب، لا بد أن يكون له تصوّر ما للعالم، يكون له موقف ما من العالم، فالواقعية في هذا الحساب تعني تصوراً لتاريخ العالم على أساس مادي، تصوراً لحركة العالم على أساس مادي. هذا هو الأساس في الواقعية في رأيي.

هذا الأساس يمكن عندما ينتقل إلى الأدب، من الضرورة أن يعطي الكاتب زخماً في ما يكتب. هذا الزخم معرفي، ثقافي وايديولوجي معاً. لكن لا بد من أن نلحظ أننا نتكلم عن الكاتب، أي المبدع، أي الفنان.

الفنان المبدع لا بد أن نلحظ في إبداعه النزعة الجمالية، الاداة الجمالية، التعبير والصياغة ثم الاداة المعرفية التي تطور أداة التعبير والصياغة ثم النبع العاطفي والوجداني الذي يصدر عنه الأدب الإبداعي. هذا شيء أساسي في الفن. في الفن المكتوب أو المسموع أو المقروء، أو المرسوم، إلى آخره.

هذا شيء آخر. أنا لا أجد تمايزاً من حيث المذهبية بين المذاهب الأدبية في مسألة الجمال الأدبي، في مسألة المقاييس الجمالية. التمايز هو في الموقف من العالم فقط. أما في قضية العناصر الجمالية الفنية التي لا بد أن تتوفر في العمل الأدبي، فهذه كل مدرسة من المدارس

تتوافق على أنها ضرورة، وأنا كواقعي وأتبع منهج الواقعية نظرياً وممارسةً، أرى أن العناصر الجمالية في العمل الإبداعي الأدبي يجب أن تتوفر في الدرجة الأولى وهذا يتبع الموهبة. فبقدر ما عنده من موهبة وقدرة إبداعية، يكون لديه توفر على انتاج العناصر الجمالية في كتابته.

إذن ما دمنا نتكلم عن الأدب الفني الإبداعي فلا بد أن تتوفر هذه العناصر، وكلامنا هو عن هذا. فمن كان يملك هذه العناصر، من كان يملك القدرة على إبداع العناصر الفنية، من كان يملك القدرة على إبداع العمل الأدبي بكل عناصره الجمالية، يستطيع أن يعبر عن موقفه من العالم كيفما كان موقفه من العالم، ولا يؤثر موقفه على فنه إذا كان موهوباً ومكتملاً الأداة الفنية التعبيرية والمعرفية، إنه يتفاوت فقط بشيئين بمدى هذه القدرة الإبداعية، وبنوعية الموقف من العالم. الموقف هو تصوره للعالم وانتماؤه الايديولوجي. فالانتماء الايديولوجي موجود عند كل كاتب اطلاقاً. لا يمكن أن يتهمني أحد من الكتاب بأنني أنا ايديولوجي وهو غير ايديولوجي.. مهما كان هذا الكاتب فهو منتمٍ اجتماعياً وايديولوجياً. لا يكتب أحد إلّا وهو ملتزم تصوراً ما وموقفاً ما من العالم. فأنا لا أختلف عن أي كاتب مهما تنوعت وتعددت الايديولوجيات، إنما اختلف عنه في حدود موقفي من العالم أولاً، وفي مدى قدرتي الإبداعية، هكذا يتمايز الناس. فإذن أنا لا أرى أن الواقعية هي وضع العالم الواقعي في الأدب كما هو. أنا أقول مع كل كاتب مبدع أن العالم الواقعي شيء، وعالم الأدب شيء آخر. أي أن الأدب يأخذ الواقع ويحيله إلى واقع آخر، إلى عالم آخر. العالم الحسي الذي نراه في الخارج، يصبح في الفن عالماً آخر، واقعاً آخر، واقعاً فنياً في الخيال، في الوجدان، في العاطفة، في ما شئت من الصور الفنية، والعناصر الجمالية، ويمكن أن تكون الصورة الفنية هذه بكل عناصرها تختلف كلياً تقريباً

عن الواقع الخارجي المحسوس. ويبقى مع ذلك له موقف من العالم رغم هذا الاختلاف بين عالم الفن وعالم الواقع، يبقى صادراً في فنه عن موقف وتصور من العالم، لأن هذا الموقف من العالم لا بد أن يبرز من خلال العناصر الفنية. لا بد أن يبرز عندما يعالج قضية ما، قضية من القضايا المطروحة أمام العالم، أمام الناس، في المجتمع الذي يعيش فيه، لا بد أن يظهر موقفه من هذه القضية، ويختلف موقفه عن موقف الآخرين، مهما بدا أن هذا العالم الفني يتميز تميزاً كلياً عن العالم الواقعي.

● **ولكن تاريخ الواقعية العربية لم يكن بمثل هذا الخصب الفني الذي تتحدث عنه. لم يفهم «الواقعي» العربي الواقعية إلا احتذاءً أو تصويراً لنماذج، مع أن الحياة الإنسانية تمور في كل لحظة بما لا يمكن أن يُضبط في نموذج أو نماذج. هناك فرق بين الالتزام الأدبي العفوي، الحر، وبين الالتزام الحرفي الذي يعيق صاحبه من أن يبتعد لحظة عن الخط كي لا يقع في انحرافٍ ما، هذا الأخير هو الذي استنكره.**

ـ هذه تهمة ظالمة متجنية وصادرة عن ايديولوجية معينة معادية للواقعية. أقولها بصراحة منذ البدء. هذا أولاً وأدلل على ذلك أنه في عصرنا الحاضر كتاب وشعراء شوامخ في الأدب العالمي هم ملتزمون التزاماً واقعياً كأمثال بابلو نيرودا، أراغون، ناظم حكمت، لوركا، إلى آخره. وفي العالم العربي أغلب شعراء الحداثة المبدعون بدأوا واقعيين: عبد الوهاب البياتي، بدر شاكر السياب، بلند الحيدري، وصلاح عبدالصبور، واسماء كثيرة تغيب عن ذهني الآن. هذا من جهة، جهة الواقع والتاريخ. أما إذا كان هناك من يسمون واقعيين ولا يبدعون إبداعاً في مستوى رفيع فهذا لا يرجع إلى كونهم ملتزمين، بل يرجع إلى خصوصيتهم الخاصة، إلى كونهم فاشلين إبداعياً، لا يملكون الموهبة، القدرة الكافية على الإبداع

الأدبي. إذن، أي واحد ينتسب إلى الواقعية، ويؤخذ عليه أنه غير مبدع، ولم يبدع أدباً رفيعاً فمرجعه لذاته، لضعف مستوى فكره وأدبه وقدرته الذاتية على الإبداع. ممكن أنا لم أبدع أدباً، فمرد ذلك ربما إلى موهبتي الأدبية، لا لالتزام.. ملتزماً كنت أو لم ألتزم، فهذا مستواي.. حتى لو كنت ملتزماً التزاماً آخر، على عكس هذا، فهذا مستوى ما أبدع.

● هل إبداع الشاعر برأيك مرتبط بمدى قدرته على التعبير عن واقعه الوطني والاجتماعي والثوري؟ لقد قرأت لكم في السابق بحثاً ذكرتم فيه شيئاً عن «وعي الحرية في الإبداع الشعري والتواصل بينه وبين وعي الحرية الوطنية والاجتماعية في قوى المجتمع الثورية»..

ـ الشاعر شاعر. قد يرتبط وقد لا يرتبط. قد يكون عنده هذا الوعي وقد لا يكون عنده هذا الوعي. لكن أنا في هذا النص الذي أشرت إليه، كنت أتكلم عن الموقف الثوري عند الشاعر، لا عن الشاعر. الشاعر شاعر. شاعر كبير هو أو غير كبير؟ هذا يتعلق بقدرته على الإبداع الشعري. أما وعيه الحرية، ووعيه الثوري، فهذا شيء آخر يتعلق بمدى استيعابه قضايا المجتمع وقضية الحرية: هل هي فردية أم اجتماعية، وما نوع مفهوم الحرية عنده؟ هذا يرجع إلى ثقافته وإلى موقعه الايديولوجي.

فإذن عندما أقول هذا النص، فأنا أعني فقط الموقف الثوري وكيف يكون عند الشاعر. قد يكون شاعراً كبيراً وليس عنده موقف ثوري. إنه بقدر ما يكون واعياً لارتباط الحرية بالعلاقة الفردية والاجتماعية، بالعلاقات الاجتماعية بشكل واسع، بقدر ما يكون أيضاً مرتبطاً بحركة التاريخ وتغيير التاريخ تغييراً جذرياً، يكون ثورياً. فهذا لا يتعلق بأنه شاعر أو غير شاعر، قد يكون شاعراً وغير ثوري، قد يكون ثورياً وغير شاعر، وقد يكون شاعراً أو

وسطاً وهو ثوري كبير وهكذا. . فالشاعرية كشاعرية، كإبداع جمالي شيء، والموقف الثوري شيء آخر. وأنا أشدد على هذه القضية في هذا النص لأن حاجة الحركة الثورية إلى الشاعر حاجة كبيرة ولأني أعتقد بالدور الكبير للشعر في الحركة الثورية.

● تريد من الشاعر أن يكون داعية؟

ـ أتمنى أن يكون الشاعر ثورياً لأني أعتقد بعظم دوره، وعمق دوره في التغيير الاجتماعي. ما دمت أنشد التغيير الاجتماعي الثوري، فأنا أتمنى أن يكون هناك دور للشاعر كما يكون هناك دور لغيره من العناصر المغيّرة! لأني أعتقد بدوره الكبير، بتأثيره الكبير، بعمق تأثير الشعر في الناس كفن. لذلك أتمنى على الشاعر أن يكون واعياً مفهوم الحرية، فالحرية الذاتية مرتبطة بحرية المجتمع ويكون موقفه ثورياً لأنه حينئذٍ يكون عاملاً من عوامل التغيير كغيره من القوى المغيرة للمجتمع. ولا أنفي أن يكون الشخص شاعراً وهو غير ثوري.

● ولكن المحذور أن يلتزم الشاعر بالشعار لا بالشعر!

ـ لقد قلت ذلك وهذا ممكن. هذا يتوقف على مدى قدرته أولاً ومدى استيعابه للموقف من العالم ومدى ربطه الايديولوجية بالشعر. فهناك شاعر واحد بالذات عندما يكتب قصيدة في قضية من قضايا الحرية أو المجتمع، يتفوق ويحلق في التعبير عن هذه القضية بحيث يكون مبدعاً شعرياً، بحيث يكون بعيداً عن تصوير الواقع مرآتياً، بحيث يؤثر أكثر في هذا النوع من الإبداع. وقد يكون في قصيدةٍ أخرى مباشراً. القضية لا تتوقف على كونه ملتزماً أو غير ملتزم. القضية تتوقف على مدى صفاء ذهنه في لحظة من اللحظات، مدى تهيؤ مزاجه الشعري للإبداع بعيداً عن المباشرة، أو بالعكس. كونه ملتزماً لقضية ثورية أو قضية رجعية، هذا شيء آخر غير كونه

مباشراً أو غير مباشر. وأنا أؤكد على هذه النقطة دائماً، ولا يريد الناس «الآخرون» أن يفهموها..

ليس الالتزام هو الذي يجعل الشعر بياناً سياسياً، أو خطاباً سياسياً، أو منشوراً، أو تقريراً. إنه تصور الشاعر الشعري فقط. أما الشاعر المبدع فيأنف أن يكون كذلك. فعندما يكتب مضموناً فكرياً وطنياً اجتماعياً، يكتبه بمستوى من الشعر عالٍ لا تبقى صورة الواقع شعرياً كما هي واقعياً، أي أن رؤيته للواقع تختلف، فتكون فنية، أي رؤيا (بالألف) بمعنى الحلم. تحافظ هذه على مستواها..

البعض ينظر إلى الشاعر كنبي، ملهم، موحى إليه. أنا لا أوافق على هذه المقولة ولا أوافق على أن الشعر يصدر عن عالم لا واعٍ أو عالم اللاوعي. فالوعي يبقى حاضراً حتى في أبهى حالات الشاعر. في أبهى حالات الوعي الشعري، الوعي موجود. لكن هذه حالة شعرية يتركز فيها ذهن الشاعر وخياله في نقطة معينة بحيث أن هذا التركز يغيّبه عن رؤية اشياء تحيط به، عن الصوت وعن المنظر. هذا الغياب ليس معناه غياب الوعي، بل تركز الوعي. فأنا لا أقول بالرؤيا والرؤية. إنما أقول بأن هناك حالة شعرية يتركز فيها الشعر على نقطة معينة، فيخيل لبعض المنظرين أنها حلم أو الهام أو وحي، أو أنها غياب وعي. وعي الشاعر حاضر ولذلك فالشاعر ينتقي اللفظة والعبارة والصورة خلال إبداعه، في ذروة حالة الإبداع يختار الكلمات المعبرة، يبحث عنها، وهذا دليل على أن الوعي حاضر. من هنا أرى أن الخيال موجود دائماً في الحالة الشعرية، والرؤيا والرؤية متلازمتان. ليس هناك فارق. الرؤية هي موقف، تصور للعالم وعنها تصدر الرؤيا، أي حالة الإبداع.

● كيف تعرّف الشعر، وكيف تفرّق بين ما هو شعر وما هو غير شعر؟

ـ خلال الحوار جرى كلام عن الشعر. الشعر حالة وجدانية

فكرية يتركز فيها الذهن على نقطة معينة، من صورة، من فكرة، من قضية ويستطيع الشاعر بهذا التركز أن يبدع عملاً فنياً حسب قدرته ومستواه من حيث توفر الأدوات التعبيرية عنده وتوفر الموهبة الإبداعية وهذه حالة تكون في كل فنان، الرسام والموسيقي والملحن والممثل والكاتب والشاعر إلى آخره.

كلمة الشعر والنثر.. يمكن أن أكون معاصراً كغيري من المعاصرين الذين يقاربون بين الشعر والنثر. إذا كان اصطلاح «شعر» و«نثر» يتحدد بالوزن وعدم الوزن والقافية وعدم القافية، فيمكن أن نلغي هذا التمايز بينهما، لأن الشعر ليس بالوزن وليس بالقافية، وأنا مع القائلين بقصيدة النثر دون تحفظ.

إن الشعر ليس بإيقاعه الخارجي، إيقاعه الحسي، إيقاعه اللفظي.. الإيقاع الشعري الحقيقي هو ما يسمى بالإيقاع الداخلي.. والإيقاع الداخلي هو نبض التصور الإبداعي عند الكاتب ومدى الحرارة ومدى الصدق الفني ومدى الفيض الوجداني الذي يعبر به كتابةً، ومستوى الاداة التعبيرية القادرة على أن تُخرج هذا الفيض بصورة فنية جميلة عالية المستوى، يكون هذا شعراً سواء كان موزوناً أو غير موزون، مقفى أو غير مقفى. يكتب كثير من الكاتبين شعراً دون وزن وقافية، فيكون شعراً. المقالات النثرية الفنية شعر. إذن يتوقف مستوى الكتابة الفنية، على مدى النبض الحي فيها ومدى الفيض الوجداني الذي يعطيها القيمة الجمالية المؤثرة التي تثير نبضاً معادلاً لها أو مقارباً لها في نفس القارىء.

أنا لم أقرأ لشاعر رفيع المستوى، مبدع، إلاّ وشعرت بأن نبضه في نبضي، واهتزت نفسي كما أسمع لحناً موسيقياً جميلاً تهتز نفسي له حتى دون أن أفهم معنى المقصود للكاتب الموسيقي من اللحن. مجرد أنه أثار في نفسي عاطفةً، طرباً، معنى، خيالاً، ذكريات، أعتبر هذا فناناً. كذلك الشاعر. الشاعر عندما أقرأ له شعراً

يثيرني، يطربني والطرب أنواع. هناك طرب خارجي حسي، وهناك طرب عميق. عندما سمعت تيودوراكيس مثلاً، طربت. لكن طربي هذا يختلف عن طربي للموسيقى الحسية. طربي الأول فيه عمق بالأفكار التي تعطيها الألحان. عمق داخلي. هذا نوع من الطرب العميق. هكذا إذن الفرق بين شاعر وشاعر، كاتب وكاتب، من هنا ينبع الشعر.

أما ما أشرت إليه من تسيب أو فلتان، فجوابي عليه من جهتين: أولاً هذه الظاهرة موجودة في كل عصر وفي كل مرحلة تاريخية. في كل مرحلة من التاريخ، سواءً عندنا نحن العرب أم عند الآخرين. في كل مرحلة يشكو الناس هذه الظاهرة من التسيب لأن القول ليس وقفاً على أشخاص دون آخرين. ما دام هناك حرية في القول، ما دام هناك مجال لكل إنسان أن يشعر، فلا بد أن يكثر القائلون.. ولكن هل يجب أن يكون القائلون في مستوى واحد؟ طبعاً لا. فالمستويات مختلفة. المستويات العالية الشامخة نادرة عادةً في كل شعب وفي كل عصر. الشوامخ استثناءات والقاعدة العريضة الواسعة هي القول العادي. فالقول العادي كثير عادةً والقول النادر العالي الشامخ قليل. في كل عصر هذا التفاوت موجود، من الجهة الثانية...

● أثناء حوار لكم في صنعاء، حول محاضرة للدكتور عبد العزيز المقالح حول الشعر الحديث، اعتبرتم أن هذا الشعر الحديث بدأ مع محمد مهدي الجواهري. كيف؟ ثم عندما تعتبرون قصيدة النثر شعراً، ألا يستوجب ذلك تعديل في مصطلح الشعر ومصطلح النثر عند العرب؟

ـ أريد أن أقول أولاً بعض الكلمات عن قضية الجواهري. أنا لم أقل هذا الذي قلته أنت الآن. الخطأ ليس منك، من الذين تحاورت معهم. خلال الحوار لم يُفهم قصدي. كان مطروحاً خلال الحوار

هل الشعر الحديث أو القصيدة الحديثة أو الحداثة الشعرية، ولدت ولادة قسرية أم ولادة طبيعية؟ كان رأيي يومها أن ولادتها طبيعية. ولادة جاءت بظروف موضوعية. لم يرد أحد بإرادته الذاتية أن يغيّر الشعر فتغير، لأنه أراد ذلك. إنما نضجت ظروف اقتضت أن يحدث تغيير ما في نظام الشعر العربي. وخلال هذا الكلام قلت إن الشعر العمودي التقليدي لم يبق قادراً على استيعاب الفكر والوجدان العربي المعاصر. لم يبق قادراً بكل شروطه العمودية التقليدية، وحدات البيت، والوزن، والقافية، لم تبق هذه التقاليد قادرة على استيعاب المتغيرات في الفكر والوجدان العربي المعاصر، مع ارتباطه بالعالم المعاصر كله. الفكر أصبح مركباً تركيباً معرفياً وثقافياً واجتماعياً متعدّد المصادر والأشكال، محتقباً كثيراً لأفراح ومآسٍ ومشاكل ذات مستوى جديد، وهموم اجتماعية ليست بسيطة كبساطة الإنسان العائش في الصحراء. هذه الهموم وهذه الأفكار وهذه القضايا تقتضي من الشاعر أن يكون متوفراً لديه أداة شعرية متناسبة مع هذا التركب والتعقد في الحياة بشكل عام.

فهذه ظروف موضوعية اقتضت أن يبدأ الشعر العربي بالتحول إلى هذا الذي نسميه الآن الحداثة. طبعاً لم تكن الحداثة بالشكل الذي هو الآن، بل بدأت بدايات متدرجة. في جيل بدر شاكر السياب كانوا لا يزالون يستعملون العمود الشعري ولكن بدأت أفكار ومحاولات. صور جديدة، قاموس المفردات جديد، تصورات من نوع جديد. وبدأوا يخففون من نوعية الانفصال بين الأبيات، الوحدات البيتية. أصبحت القصيدة تميل إلى أن تكون متلازمة، مبنية بناءً محكماً، بحيث أن كل لفظة، وكل بيت له علاقة في هذا البناء وفي مكانها من البناء. هكذا بدأت ثم تطورت إلى القاموس الجديد الذي نعيشه..

كان رأيي أن هذه الظروف الموضوعية هي التي اقتضت الحداثة،

وأن الحاجة إلى هذه الحداثة أصبحت ضرورة، والذين كانوا روّاد هذه الحداثة استجابوا لهذه الظروف والحاجات الموضوعية.

أما بقية البقايا من الشعراء التقليديين، فهناك استثناء لبعض الشعراء الذين بقي منهم الجواهري.. بدوي الجبل منذ زمن، قبل أن يموت رحمه الله، لم يقل الشعر. عمر أبو ريشة أطال الله عمره، قليلاً ما يكتب الشعر الآن، وهو من هؤلاء الشوامخ الاستثنائيين. الجواهري أعده من الشوامخ الكبار، هـذا استثناء وقلت أيضـاً بالنسبة للجواهري أنه ليس من الممكن أن يصبح شاعراً حديثاً لأنه تكوّن تكوناً خاصاً معيناً، له تاريخ، وصار في سنٍ لا يستطيع أن يتحول إلى الشعر الحديث. ولكن رغم ذلك بدأ بدايات أرى فيها تأثراً بهذه الظروف الموضوعية بحيث لا أرى مسافة بعيدة بينه وبين الشعر الحديث رغم أن قاموسه يختلف، وزنه وقافيته لا يزالان تقليديين، ولكن هناك مسار معين أحسّه يقارب الشعر الحديث أو الحداثة، أي يقارب هذا التحول ولكنه لا يستطيع أن يتحول تحولاً كلياً. هذا كـل ما قلته بشأن الجواهري.. وأخذوا يؤولونها.. وأنا لم أقل إن الجواهري شاعر حديث ولا يمكن أن أقول. قلت هذا الاستثناء نأخذه لأنه نوع من الشموخ الشعري الذي أعتقد أن الجواهري استطاع أن ينهض به رغم أن الشعر التقليدي أصبح لا ينهض، ولكن هذا الاستثناء يجعل الجواهـري يعبر عن ظـروفه الموضوعية رغم ذلك لأن قدرته استثنائية واستشهدت على ذلك بأن الجماهير العربية كثيراً ما تستشهد بشعره في التعبير عن قضاياها الراهنة. حتى أنني قلت في الجلسة نفسها، أنه في الوثبة العراقية سنة ١٩٤٨ كانت الجماهير لا ترفع شعارات من عندها، وإنما ترفع شعارات مكتوبة شعراً للجواهري وكانت هذه الشعارات تعبر عن مواقف هذه الجماهير. تفهمها وتتأثر بها. كان هو يستجيب، إذن هذا الاستثناء معناه أنه قادر أن يستجيب لظروف موضوعية ولقضايا

مجتمعه. ولكن هذا الاستثناء نادر وعندما ينتهي الجواهري، تندثر هذه الظاهرة. وقد سميتها في اجتماع المربد الأول «بالظاهرة الجواهرية»، وهي ظاهرة لا تتكرر. وكل ما قيل غير ذلك هو خطأ لم أقله.

● سوف نذكر ذلك بكل دقة. إنما هناك ناحية مرتبطة بما نقوله وهي أن الشعر فن قومي ولكل أمة أساليبها الشعرية الخاصة. صديقكم رسول حمزاتوف يرفض أن يقول الشعر إلا بأساليبه السائدة في داغستان. بابلو نيرودا، وهو تقدمي أيضاً، أساليبه الشعرية هي أساليب بني قومه، أراغون بعد طواف خارج أصول الشعر الفرنسي، عاد إلى هذه الأصول. أنتم تقولون إن قصيدة النثر شعر ولكنها خالية من الإيقاع الذي هو عنصر جوهري في الشعر العربي. تقولون إنها ذات إيقاع داخلي ولكن ما هو هذا الإيقاع. إني لم أشاهده يوماً ولم ألمسه. ولكن حتى لو شاهدته ولمسته، لا أرى ما يمنع أن يكون هناك موسيقى داخلية وموسيقى خارجية.

ـ هناك إذن قضيتان: الفرق بين الشعر والنثر، وقضية الشعر الحديث.

أما الأولى فأنا قلت سابقاً أنني لا أفرق بين الشعر والنثر إذا كان فناً جميلاً.. والنبض الداخلي هو الذي يحدد أن هذا شعراً أو غير شعر. أما كيف نفرّق بين الشعر والنثر، فلنصطلح إذن على الشعر الذي له النبض الجمالي سواء كان مكتوباً بوزن أو بغير وزن. والنثر هو الكلام العادي أو التقريري أو التسجيلي المحض المباشر. هذا نثر. يمكن أن أكتب مقالة فنية جميلة واسميها شعراً، وأكتب مقالة أخرى، بحث مثلاً، دراسة، واسميها نثراً..

● ولكن أليس من الغبن أن نقصر النثر على هذه الناحية التقريرية التسجيلية البحتة.. هل فقد النثر كل جمال؟

ـ القضية قضية اصطلاح. . هذا نثر نسميه شعراً. . نميز بين النثر المباشر والنثر غير المباشر بأن هذا شعر وذاك نثر. هذا اصطلاح فقط وليس خفضاً لقيمة النثر. . الدراسة ضرورية. البحث شيء غني مبدع ولكن لا اسميه شعراً لأنه يتكلم منطقاً عقلياً متماسكاً، بينما الشعر يتكلم منطقاً وجدانياً عاطفياً فيه خيال لا يرسم الواقع الخارجي كما هو، بل يرسمه بمناخ آخر.

● يعني إذا أرسلت رسالة إلى حبيبة، فمعنى ذلك أني أكتب لها شعراً دون أن أدري؟

ـ حسب قيمته الفنية. إذا كانت قيمته الفنية ذات مستوى جيد فوق العادة نسميه شعراً. أما إذا كانت الرسالة خطاباً عادياً حول الصحة والأحوال فنسميها نثراً. فالقضية قضية اصطلاح إذن وليس هناك إهانة للنثر، لأننا لو كنا نقصد إهانة النثر لما كنا نسمي الشيء الجميل منه شعراً. .

● ولكن الشعر العربي كما عرف الشاعر عرف الناظم أيضاً، وكان القدماء حتى في إطار الوزن والقافية يعتبرون هذا شاعراً وذاك ناظماً. .

ـ بقدر ما يعتمد على الخيال والرومانسية والعوامل البعيدة عن رؤية الواقع بنصه كما هو، يكون أميل إلى الشعر، أما إذا كان بحثاً، كتابة عادية، تقريراً، نسميه نثراً. هذا اصطلاح.

إذن الشعر يكون للحالات الفنية تماماً، والنثر للحالات غير الفنية.

هذا جانب، أما الجانب الآخر الذي تحدثت عنه، فهو مستوى الحداثة الآن. طبعاً هناك شكوى شائعة وصحيحة من أن الشعر الحديث في أزمة: أزمة تعبير وأزمة صور وأزمة قاموس. هذه الشكوى صحيحة، ولكن هل مصدر هذه الأزمة الحداثة كحداثة.

أنت تقول معي بإن الحداثة ضرورية، وبأن تغيير الرواد كان ضرورياً، وموضوعياً. . كان ضرورياً. جاء الرواد واستجابوا لهذه الضرورة الواقعية الموضوعية.

هذا لا يعني أن الحداثة هي الخطأ، كتغيير، كتحويل، كمنعطف للشعر. الخطأ من الشعراء ومن الواقع العربي الحاضر. إذا أخذنا على الشعر الحديث أن بعضه مبتذل، فما هو الوضع في الشعر التقليدي الآن؟ كم شاعر يقول الكلام المنظوم وليس من الشعر؟ ليست كثرة الشعر الحديث التي تبدو عليه أعراض الأزمة، كما نسميها، ما يدعونا إلى نبذ الحداثة والرجوع إلى الشعر العمودي التقليدي. بالعكس لا نزال نحتاج إلى الحداثة ولكن بمستوى آخر من الحداثة. هذا المستوى الذي نراه الآن في الشعر الحديث مستوى نحتاج إلى تصحيحه. لا بالتنكر للحداثة بل بشيء آخر.

أنا أعتقد أن سبب هذه الظاهرة التي يشكو منها قراء الشعر مصدرها أمران: أولاً كثرة المقلدين للقاموس الشعري السائد، كثرة المستسهلين للأمر. ظنوا أن مجرد الغاء الوزن والقافية، ومجرد الالتزام ببحر سهل من البحور الخليلية التقليدية يكفي لأن يدخل الكاتب باب الحداثة. هذا الاستسهال هو أحد أمرين أديا إلى هذه الأزمة. كثرة القائلين للشعر دون أن يكونوا شعراء.

الأمر الثاني وهو الأساسي في رأيي أن الجانب المهم في الأزمة هو الانفصال بين الشاعر والقارىء، عدم وصول الشاعر إلى قرائه، عدم وصول أفكاره ووجدانه وخياله إلى القارىء وفهمه. من أين جاءت هذه؟ هل من الغموض الشعري. وهل الغموض الشعري أساساً عيب في الشعر؟ طبعاً لا. لأن الغموض نوعان: نوع غامض لأن القضية التي يتكلم عنها هي بذاتها ليست بسيطة ساذجة، إنها عميقة. فالغموض الناشىء عن عمق الفكرة

والوجدان، غموض فني. لا بد للفن العالي من هذا النوع من الغموض.

هناك غموض آخر ننكره، وهو سبب من أسباب الأزمة البادية على الشعر الحديث. سبب هذا الغموض هو عدم وضوح الرؤية عند كاتب الشعر، مصدره تمييع موقفه الحقيقي. ولا ننسى النقص في ثقافة كاتب الشعر هذا. عصرنا يحتاج إلى هذا الانقلاب في الشعر العربي لأن الثقافة المعاصرة مركبة متعددة متنوعة. من دخل الشعر بدون هذه الثقافة المعاصرة، لماذا لا يبقى على الشعر القديم. الشعر الجديد يجب أن يعبر عن هذه الثقافة المتركبة المعقدة المتنوعة المكتنزة بمعارف وفيرة متنوعة. . من يجهل هذه الثقافات، هذا التنوع والتركب في الثقافة، يجهل كيف يكتب الشعر الواضح العميق الذي يعبر عن قضية ما. فمهما عمق الفكر، تبقى هناك ملامح للوضوح.

هناك شعراء حديثون يكتبون بمستوى الحداثة العالي ومع ذلك يفهمهم الجمهور. وليس بالضرورة أن يُفهم الشعر بتفاصيله. الشعر ليس بحثاً وليس منطقاً عقلياً. مجرد لمح ما وراء الصيغ التعبيرية، وراء السطور، يلمحه القارىء إذا كان الشاعر مالكاً آداته الشعرية وموهبته الضرورية وملتزماً قضيته.

أنا دائماً أستشهد بمحمود درويش. هل من ينكر أن شعر محمود درويش في مستوى من الحداثة يبلغ الذروة؟ قد نختلف، قد يختلف الكثيرون في محمود درويش بأشياء كثيرة منه، لكن هل يُعد في مستوى أقل من الذروة في الشعر الحديث؟ إنه دائماً يبحث عن أشكال جديدة، في مستوى متصاعد. ولكن أية قصيدة له لا يفهمها الجمهور؟ لماذا يتهافت القراء على شعره؟ لماذا عندما ينشد شعره، وهو شعر حديث، يلتهب الناس؟ هل يفهمونه بالتفصيل؟

لا. وإنما يحسونه إحساساً وجدانياً، ولأنه مثقف ولأن قضيته التي يلتزمها مستوعبة عنده بعمق.

.. وشاعر آخر يمكن أن يكون في مستواه من الحداثة لكن لا يُفهم لأنه لا يلتزم القضية التزاماً مستوعباً، أو لا يفهم القضية فهماً واضحاً، أو ثقافته ضئيلة ومعارفه قليلة نادرة.

هذه كما أعتقد هي أسباب الأزمة في الشعر الحديث. طبعاً هناك سبب آخر في عدم الوصول إلى القارىء، قد يكون النقص في القارىء نفسه. وهذا ما نسلم به لأن مستوى جمهورنا الثقافي لا يزال متدنياً ونحتاج إلى زمن حتى يرتفع مستواه الثقافي لكن هناك تعويضاً عند جماهيرنا هو الوعي الوطني. هناك جماهير لديها وعي وطني تستشف رؤية الشاعر وموقفه من وراء ألف حجاب من حجب الصياغة الشعرية.. يصل الشعر الحديث إلى القارىء العادي بهذا الوعي الوطني الصادر أيضاً عن نوع من الثقافة السياسية عند كثير من الجماهير الواعية وطنياً. حتى الجماهير العفوية عندها التزام بقضية وطنية كقضية فلسطين.

● **أعتقد أنكم تنسون حساسية الأذن العربية، وحساسية النفس العربية تجاه الإيقاع.**

ـ لا مانع ولكن الأذن التي تتكلم عنها أُذن تاريخية وهذا حق، إنها تحتاج إلى تاريخ جديد حتى تألف الشعر بنظامه الجديد وأعتقد أن هذا التاريخ بدأ. كنا إلى حد الخمسينات، لا يستطيع الجمهور أن يسمع شعراً جديداً والشاعر لا يستطيع أن يقرأ شعره أمام الجمهور بنظامه الحديث. أما الآن فأي شاعر حديث يُسمع أمام الجماهير، وفي كل الأمسيات الشعرية والمهرجانات يُسمع الشعر الحديث. وعندما يسمعون الشعر التقليدي لا يسمعونه إلا من شعراء عاديين. لا يسمعون الجواهري وعمر أبو ريشة. يسمعون شعراء عاديين. حتى الخمسينات لم تكن الأذن العربية تألف الشعر الحديث

لأنها كانت لا تزال تعيش على الذاكرة التاريخية للشعر التقليدي. أما الآن فقد نبتت ذاكرة جديدة لها تاريخ جديد وأصبحت تألف هذا النوع من الشعر بموسيقاه الجديدة.

طبيعي أن الإيقاع الخارجي يساعد على الوصول أكثر من الإيقاع الداخلي. هذا لا أنكره. ولكن عندما يصبح الإيقاع الخارجي قيداً للشاعر يعوقه، لن يستفيض بالتعبير عن خوالجه، يصبح الإيقاع الخارجي نافراً! يصبح عنصراً واحداً لا يكمل الحاجة. وعندها العودة إلى التقليد تصبح أفضل. إذن يكون هذا الإيقاع الخارجي مساعداً عندما يكون الإيقاع الداخلي قوياً وفياضاً إلى حد أن هذا يساعد على إبرازه. أما وحده فلا يجوز أن يبقى في الشعر عاملاً على سيرورة الشعر.

● هناك من يكتب شعراً ويقول لك إنه شعر تجريبي..

ـ أنا أعتقد أن هذا مجرد تبرير لعجز أو لامعان في البعد عن الواقع أو لتمييع الواقع. تمييع موقف الشاعر الحقيقي أمام الواقع. أنا ضد هذه التجريبية لأنها مجرد تبرير. فالشاعر لا فرق عنده أن يجرّب أو يكتب رأساً إذا كان مكتمل الأدوات الضرورية للتعبير الإبداعي، الأدوات الضرورية لأدوات التعبير وأدوات الفكر والتفكير، والموهبة موجودة، لا يبالي بأن يكون هذا تجريبياً أو غير تجريبي. عندما يُبدع يُبدع بدافع داخلي، ليس بحافز خارجي متعمد للتجريب. هذا ليس شعراً، إنه أمر شبيه بما كانوا يقولون في عصر الانحطاط. يكتب أحدهم قصيدة أولها مثلاً حرف واحد، أو تُقرأ عكساً وطرداً وقصيدة مكتوبة بأحرف مهملة بدون نقاط، أو كلها نقاط. هذه بهلوانيات والتجريبية نوع من البهلوانية في رأيكم.

● قيل إن الشعر الحديث ساهمت فيه مدرستان: المدرسة اللبنانية والمدرسة البغدادية..

ـ المدرسة اللبنانية في عصر الحداثة الشعرية كانت ولا تزال متأثرة بالطابع اللبناني للتعبير الشعري، الأناقة التعبيرية، وشفافية اللفظ والصورة. وهذا الطابع من طبيعة لبنان وجماليته. أمين نخلة ظل حياً في الشعر الحديث بأناقته وشفافيته. هذه رافقت الشعراء المحدثين أو المعاصرين، وإن كان هناك تطور. هذه الميزة بدأت الآن تتطور وتدخل في تاريخ جديد.

أما المدرسة البغدادية أو العراقية فقد بدأت بحداثة لا بالشكل بقدر ما هي في المضمون. أفكار جديدة عندهم تصور الشاعر بتصور جديد. تصورات ولدت شكلها الحديث ولذلك هناك أشكال متعددة في الشعر العراقي الحديث. أشكال بدر شاكر السياب تختلف كثيراً عن أشكال عبد الوهاب البياتي وبلند الحيدري. والشباب الذين لم يكملوا الشوط لأنهم إما ماتوا وإما لم يستطيعوا أن يكملوا، فلكل منهم خصوصيته الخاصة ولكنهم جميعاً يمثلون انعطافاً في نوع التصور والتصور الشعري. وبالتالي كان كل واحد منهم يبحث عن شكل يتلاءم مع التصورات الجديدة. لم تكن العناية بالشكل بقدر ما كانت العناية بالتصور الحديث الذي سميته تصوراً معقداً ومركباً منبثقاً من طبيعة الظروف الموضوعية العربية الحاضرة، مرتبطة بالظروف العالمية.

مع نذير العظمة

● هل وصل الشعر والنثر عند العرب إلى مرحلة «الوحدة الاندماجية» أم أنهما سيظلان إلى الأبد شعراً ونثراً؟

ـ هناك بدون ريب تمييز من حيث المحتوى والشكل فيما يختص بفني الشعر والنثر، وإلاّ لما فتش المحدثون عن ممكنات الشعر في لغة النثر المرسلة.

ليس كل من يقول يا رب ارحم هو من المؤمنين، فالمحاولات التي تؤول إلى كسر الشعر للخروج بأشكال جديدة أو اعادة صياغة النثر للخروج من العادية والهشاشة إلى الابتكار آناً، والغرابة آونة هي مستنزفة في أغلبها والخطر لا يكمن في الغاء المسافة بين الشعر والنثر، لأنها ستظل المسافة، وإنما في التغريب والهجرة عن النفس والهرب من النموذج إلى النموذج، كالمستجير من الرمضاء بالنار.

ولا ريب أن الموسيقى وما يعبر عنه بالإيقاع بلفظ عام هي من أهم العناصر الشعرية. فإن خلا الشعر منها لا يكون شعراً البتة إلى جانب العناصر الأخرى من معاناة واستعارة ورمز، من تلبس اللغة وصيرورتها بالوجدان الإنساني القلق المتألق. والشاعر القادر قد يقرب المسافات بين الأنواع متى كانت الأصالة هي المنبع. أما المقلد والمسف فلا ينهض إلا ليطب بين نوع ونوع فلا هو بالحجل، ولا هو بالعصفور.

ومن المؤسف أن المعايير انكسرت. ومهما أدى بناء الابتكار والإبداع والحرية إلى معايير مكونة من ذواتنا واختباراتنا، فقاسم الإيقاع والمعاناة والرمز والصورة هي معيار عالمي لا يشذ عنه تقليد شعري إلى أي تراث انتسب.

وأنا لا أخاف على الشعر من التجريب والمجربين اللهم إذا كان هناك نقد بمستوى الإبداع يغربل وينقي ويميز السمين من الغث، ويمارس مسؤولية تثبيت الاختبارات الجديدة، في تراث الاجيال المتلاحقة.

والحرية في جوهرها تقتضي من المبدعين مسؤولية بوزنها وعلى قامتها يعني أن اللغة ليست حقلاً من الفخار خاضعاً للرغبات العابرة والشهوات الطارئة تكسر وتحطم دون أن يحرقها لهب التوق لصيرورة جديدة.

● هل تعتقد أن الحداثة مرتبطة بشكل شعري معين دون شكل شعري آخر، فإذا توفر الشكل الجديد كانت الحداثة، وإن لم يتوفر كنا في القدامة؟

ـ كل الأشكال يمكن أن تكون قديمة أو حديثة، هناك قصيدة نثر يمكن أن تكون قديمة بمعنى أنه إذا تم خلق نموذج ما واستعمل هنا النموذج لنسخ مكررة فهذا يلصق صفة القدم بهذا النموذج ولو أنه خلق في العصور الحديثة.

الأوزان بحد ذاتها كالأوتار، ليست صيغاً جاهزة بقدر ما هي منطلقات لإبداع الانغام. هل يمكن أن نحصي الأنغام التي ابتكرها المبتكرون على آلة العود وأوتاره، أو على آلة الكمان وأوتارها. مخطىء من يزعم أن الأوزان صيغ جاهزة ولو كانت كذلك، كيف إذن يولد منها الشعراء أنغاماً مختلفة؟ كيف لامرىء القيس وطرفة وهما يستخدمان في معلقتيهما البحر الشعري نفسه (البحر الطويل)، ولكنهما يحصدان إيقاعاً مختلفاً؟ كيف للبيد وعنترة وهما يستعملان

البحر الكامل في ايقاعين مختلفين تمام الاختلاف وأحدهما تـأملي وصفي في الجوهر، والثاني حماسي متفجر؟ فالموسيقى لا تتأتى فقط من البحر، من سياق التفعيلة، بقدر ما تأتي من السبك اللغوي في عناقه مع سياق النغم في هذا البحر أو ذاك. . والحداثة ليست وقفاً على إيقاع دون إيقاع، أو شكل شعري دون شكل شعري آخر.

● وهل تعتبر الحـداثة وقفـاً على مـرحلة دون مرحلة، بحيث إذا انقضت المرحلة الأولى، وجاءت الثانية بطلت حداثة الأولى؟

ـ في الجوهر هناك شعر أو لا شعر. اعطني شعراً على أي شكل كان، فأنا أقبله وأعانقه. كيف يمكن لدانتي وشكسبير وامرىء القيس أو المتنبي أن يهزوا وجداني كقارىء على تنوع انتاجهم من ملحمي وغنائي أو قصصي وما إلى ذلك.

منذ أن كان الشعر كانت الحداثة فالشعر هو الأصل، وليس شاعراً كشاعر. خذ التراث العربي، لا يمكننا إلا أن نلاحظ هذا التنوع والتميز والتفرد لكل شاعر في تراثنا كما هو الأمر لكل شاعر في العالم. فإن أصاب الشاعر الشعر، هـذا هو المهم إذ مـا الصلة بين بدوي الجبل وبين بول فاليري وكلاهما يخلق الهزة الشعرية في نفوسنا؟

فالحداثة إذن ليست وقفاً على مرحلة دون مرحلة. إنها ملتصقة بالشعر. أنا متفرد، متميز، فأنا إذن حديث شريطة أن أصدر عن معاناة وتجربة واستكمال لأدوات الإبداع من لغة ودراية بالتراث الفني القومي والإنساني.

وبهذا المعنى لكل شاعر حداثته، أي لكل شاعر ابتكاره وإبـداعه.

● كثـرت التجارب الشعـرية في السنـوات الأخيرة وبـاتت كـأنها تجارب مقصودة لذاتها. فما رأيك بالتجريبية للتجريبية، وكيف تفرق بين تجريبية أصيلة مبدعة، وأخرى هامشية؟

ـ الحقيقة أنا مع حرية الكتابة. ولكنني أيضاً مع حرية النقد

والتأصيل وكما قلت، اللغة ليست حقلاً من الفخار، بل هي كائن يتصل بنبض الإنسان المجتمعي ووجدانه. متى كان هذا النبض حياً كانت هناك لغة حية. متى كان هذا الوجدان ديناميا حراً، كانت هناك لغة دينامية حرة. والابتكار أو الإبداع هو أحق بالاهتمام من التجريب، متى توفرت شروط الإبداع والابتكار التي ألمعنا إليها سابقاً. وخاصة في فن الشعر لأن الشعر يصدر عن الوجدان. هذه الكلمة العربية المتميزة التي ترمز إلى وجود الإنسان وكليته، وكلية طاقاته المفكرة والحادسة في آلية واحدة.

وإذا افترضنا أن الشعر ينبثق من العقل، لقدمنا التجريب على الإبداع. رغم أننا نقبل بمبدأ التجريب بشكل عام كوسيلة للوصول إلى إبداعات أبعد غوراً وأبعد معنى كما حصل لحركة الشعر الحديث مع السياب حين حاول وزملاؤه، أو بعض معاصريه بالأحرى، الإيقاع الحر محاولة لا تخلو من روح الابتكار والكشف على بساطة وأكاد أقول سذاجة نماذجها المبكرة.

الإبداع أصلاً والتجريب يأتي في سياقه والمجرب غير المبدع مردود. والمبدع المنفصم عن الوجود الإنساني والتراث الشعري الخاص والعام لا وجود له.

أنا لا أتصور مبدعاً يبدأ من الفراغ. لا يولد شيء من لا شيء. المهم أن تولد من رحم المعاناة لا التجريبية، فالتجريبية آلية، والمعاناة وجودية. وكيف للمجرب أن يجرب دون أن يمتلك اللغة أو يمتلك لغات أخرى معها، دون أن يستوعب التراث ويهضمه ويصبح جزءاً منه ومن كيانه الفني؟

● شاركتم في الخمسينات في تأسيس مجلة «شعر» التي لها مقولات في الحداثة تختلف فيما أرى عن المقولات التي تتفضلون بها الآن. فما الذي جمعكم بها؟ أين تتفقون وأين تختلفون؟

ـ مجلة شعر ليست مدرسة بالمعنى الضيق لهذه الكلمة. كانت

حركة جمعت فيها مواهب وخبرات متنوعة وهذا سر أهميتها. ليس بالضرورة أن يطابق شاعر شاعراً آخر، وما يقول به واحد منا لم يكن يلزم الآخر بالضرورة. ولأصحح هنا أن العامية أو المحكية لم تكن مطروحة في هذه الحركة حتى ذهابي إلى الغرب عام ١٩٦٢.

كان لكل منا تجربته وأسلوبه ومزاجه وتراثه الشعري وكان قاسمنا المشترك الإبداع والحرية. ومن الطبيعي أن أكون أنا اليوم صورة متطورة عما كنت بالأمس. ما أزال أرى أن الإبداع هو في أن تختار القصيدة شكلها من مضمون المعاناة الشعرية لا أن تنسج على منوال نموذج سابق، سواء كان هذا النموذج عربياً أم غير عربي. وعلاقتي بالتراث كشاعر ليست علاقة سلب في رفضه رفضاً شكلياً، بل في هضمه واستيعابه ليصبح عافية وقوة في جسد قصائدي ولغتها. إنها علاقة مركبة تجمع الرفض والقبول في آن معاً. رفض التراث كنموذج للإبداع، والقبول به كغذاء يساهم مساهمة فعلية في تكوين الشخصية الفنية.

لا إبداع بدون تراث بالمعنى المطلق ولكن الخطر أن يصبح التراث أيا ما كان نموذجاً يعادله بالخطورة والمؤثر السيء تراث آخر تهاجر إليه إن عبر القراءة أو الثقافة. النموذجية مرفوضة لا لأنها عملة تراثية، بل لأنها متداولة في شتى الفنون وفي كل الأمم. أن تعتنق التراث وتتجاوزه في آن هي سمة المبدع. التجاوز لا يكون الا بالانتماء والاستيعاب والهضم.

● **ما الذي كان يفرقكم عن حركة الشعر الحديث في العراق خلال الأربعينات؟ وكيف تقيم الآن حركة مجلة شعر؟**

- جيل الرواد العراقيين وضع يده على مفتاح الإيقاعات الجديدة وشاركه الشعراء العرب في مصر ولبنان والشام بتعميق هذه الإيقاعات في أبعادها الإنسانية. وغني عن القول إن مجلة شعر انشئت عام ١٩٥٧ وشعراؤها الذين ساهموا في التأسيس كانوا

شعراء مؤسسين (بالفتح) لهم انجازاتهم قبل أن ينضموا إلى الحركة التي برز من عطاءاتها الشعر التموزي والقصيدة المرسلة الحرة أي التي تتبع وزناً حراً بدون قافية، وقصيدة النثر، وطرح الموقف من التراث واللغة في آلية الإبداع طرحاً محدداً واضحاً، وعلاقة الشاعر بالتراث القومي والإنساني، التي في إطارها تمت إعادة اختيار للنماذج الشعرية القديمة والكلاسيكية المعاصرة، والترجمات من التراث الشعري العالمي.

فحركة شعر كما ترى هي تطوير وتطور وتنظيم لطاقات الإبداع العربية كما عرفناها في الخمسينات والستينات المبكرة. إنها روح ومصطلح لشعراء من اتجاهات شعرية متنوعة. هاجسهم الإبداع والحرية وغايتهم دفع حركة الشعر شوطاً أبعد في عالم الحداثة. وهذه الحركة هي في سياق الحركات الشعرية الأخرى في تاريخنا الحديث والقديم كالرابطة القلمية والعصبة الأندلسية وحركة أبوللو والنوادي الأدبية المنتشرة في العواصم العربية. إلا أنها اتخذت بعداً إعلامياً واجتماعياً كونها كانت منفتحة على الجمهور في خمائسها المشهورة وكونها انطلقت من بيروت، عروس العواصم العربية.

المحاولات التي حاولت أن تسم حركة شعر باتجاه آحادي (اتجاه قصيدة النثر مثلاً) هي خيط من اللحمة والسدى، وليست كل الخيوط. إنها حركة متنوعة وغنية استوعبت كل التجارب وكل الاختبارات كان فيها السياب وجبرا إبراهيم جبرا وتوفيق صايغ ويوسف الخال وأدونيس ونذير العظمة. الحركة ليست واحداً منهم دون سواه على نقيض الصورة الاعلامية التي شاعت لزمن غير قصير.

ثم جاء جيل آخر، أنسي الحاج وفؤاد رفقة وشوقي أبو شقرا وعصام محفوظ ومحمد الماغوط وآخرون.

وحركات كهذه ضرورية ومهمة رافقها ما يرافق الحركات من ماء وزبد، ما ينفع الناس يمكث في الأرض وأما الزبد فيذهب جفاء. لم

تكن معصومة لكنها من حيث النتيجة من أخطر الحركات التنظيمية شأناً التي مرت على تاريخ شعرنا، في تاريخه القديم والحديث.

● في الساحة الشعرية تسيب شعري لا يخفى على أحد، فالرداءة والضحالة هما سيدا الموقف، والثعالب في غياب النقد وغياب الموازين تتصور أن الكرم آل إليها. فما هو سبب هذا التسيب برأيك؟

ـ من أسباب التسيب الشعري أن الميدان مفتوح لكل صائل وجائل. إن الحرية مغلقة في حقول الحياة الأخرى ومفتوحة في الشعر. عندما لا نمارس الحرية في السياسة، ولا نمارسها في الفكر، ولا نمارس الحرية الاجتماعية، يبقى الشعر ملجأنا فتنصب كل الممارسات الحرة باتجاهه. لو استوعبت حقول السياسة والاجتماع وغيرها من الحقول نصيبها من الحرية لنشأت حالة معتدلة متوازنة. لكن في غيابها، والشعر عالم الوجدان، دفع الشعر ضريبة هذه الحريات غير الممارسة في الحقول الأخرى.

إنها أيضاً غياب النقد. يمكن لناقد أصيل واحد أن يغير الخريطة الشعرية ولكن أين هو الناقد الأصيل؟ والمفجع حقاً أن يتوفر لنا كل هذا الخصب في الإبداع الشعري ولا يرافقه على نفس السوية إبداع نقدي فاختل الوزن وتسيَّب الوضع.

منها أيضاً عملية الانفتاح الثقافي. في الحركة الكلاسيكية الجديدة كان الانفتاح محدوداً، فكان الضبط ممكناً لكنه اتسع مع الرومانسيين العرب والرمزيين غير أنهم لم يغادروا ضوابط الإيقاع كما عهدناها في بحور الخليل فأمكن الضبط وعدم التسيب.

وجاءت المرحلة الحديثة. والانفتاح على مصراعيه نادراً ما يرافقه الهضم والاستيعاب ويبشر بالعافية وكثيراً ما يأتي بالاجتزاء والاختزال والورم والترجمات السريعة.

النقد اليوم مع الأسف معدوم وما نشاهده في الصفحات الثقافية في معظمه لا يعكس وضعاً صحياً لعلاقة الشاعر والناقد بقدر ما يعكس علاقات أبعد ما تكون عن النقد منها العصبوي وغير العصبوي، من نفع يرتجى أو صداقة مرغوبة لهذا المهيمن أو ذاك على هذه الصحيفة والمجلة. الأسباب المادية أيضاً تساهم في تشويه علاقة الشاعر والناقد بشكل غير مباشر. القاعدة ليست فقط: أكتب عنك وتكتب عني، بل هي أيضاً تكتب عني وتحصل على فوائد غير مباشرة من مكافآت نقدية ومراكز تحريرية في هذه المجلة أو الصحيفة.

إنه وضع مرضي بكل ما في الكلمة من معنى، مهترىء لا يمثل ثقافة الأمة بقدر ما يمثل مصالح وامتيازات لفئات محظوظة، أساسه الاجتزاء، أبعد ما يكون عن الشمول، احادي النظرة، مذهبي الاتجاه، لا يعرف النزاهة، مأجور، متنكر بوجه الحرية، بلا أخلاق، حتى انتهينا إلى ميليشيات ومتاريس. إننا نسب السياسة والسياسيين، ونمشي على خطاهم.

والناقد كالمبدع يتسلح بالمعرفة الشاملة، والعدالة والدراية الموسوعية، وصلابة الخلق وما نجده اليوم في الأعم الأغلب مأجور هنا ومأجور هناك.

والجيل الرائد من النقاد يعتصم بالجامعات، ويمارس الصمت لكي لا يصيبه أذى من بابل الشعر الحديث.

● ولكن الشعر لم يعد يصل إلى القارىء، لم يعد القارىء يفهم هذا الشعر الحديث..

ـ إن شعراً لا يصل إلى القارىء هو شعر ساقط لأن الشعر لا يكتب للأنا فحسب، بل هو انفتاح الأنا في الآخر. والغموض هو صفة اللغة الشعرية التي تنبثق بخبرة جديدة فاصطناعه لا يعطي

شعراً. إنه لا يأتي من خارج التجربة الشعرية بل من داخلها والقارىء مسؤول كالمبدع عن اكتشاف القصيدة. أما الذين يتحولون بالشعر من فن وجودي مبدع يرتبط بالخبرة الإنسانية المجتمعية إلى آلية لغوية يفتعلون الابهام ليلتصقوا بالشعر وما هم بملتصقين.

إن التجربة الشعرية لا تحيا إلا بتواصلها مع الآخر، والتجربة الشعرية لا تتفتح إلا من الوجود، ولا تنبثق إلا من لغة تعبر عن هذا الوجود متميزة ملتهبة تطلع من جنب الوجدان والقلب في تفاعلها مع الاقطاب المتناقضة من حياة ولغة ومعاناة تصلها معاً في خليقة واحدة.

القصيدة ليست وشماً في الهواء. إنها وشم ينبع من الداخل ويأخذ شكله من دم القلب واختلاجات النفس الشاعرة التي تشرش في اللغة والمجتمع.

الغامض إذا كان طلسماً لا ينفذ، أما إذا كان شعراً فإنه يبحر كالسفينة في وجدان القارىء. ومفتعلو الابهام الشعري ليأسروا القارىء كصفة احادية هم أشبه بكهان الجاهلية الذين كانوا يفتعلون الصور الغريبة والسجعات اللا معنى لها لكن نتاجهم سقط أمام عبقرية الشعراء الأصليين والناثرين الأصليين. وهناك القصيدة الواضحة الغموض كما أن هناك القصيدة الغامضة الغموض لكنها قبل كل شيء قصيدة. حين يخسر الشعر هوية القصيدة لا يعوضه عنها أبهام ولا يرده غموض. ومتى جاء الغموض جزءاً من لحمة القصيدة وطرفاً من كيانها يساهم بسحر الشعر وجاذبيته وألق المعاناة وتمخضها يكون عندئذ أصيلاً وجزءاً من كل. أما إذا كان مفتاحاً شعرياً يتصل بالصناعة الشعرية الآلية لا المعاناة الكيانية فهو مفتاح مكسور.

ما أحلى الغموض في الآيات البينات من السور المكية والمدنية،

وما أجمله في قصيد العربي المهاجر في رمل الدهر والمسافر في دهر الوجود يركز علامته في الزمن بلغة خرجت لتوها من رحم الوجود.

غموض كهذا جزء من كل لا كل بحد ذاته هو صفة للشعر الحقيقي. أما من يفتعله ويحركه في جسم قصيدة مفتعلة ميتة فإنه لا يصل إلى محجته ولا يبلغ القارىء غايته التي لا يستقيم إلا إذا وصل إليها.

● ومع ذلك فهم يعتبرون أنهم تجاوزوا النطاق اللبناني أو العربي إلى النطاق العالمي. كيف يبلغ الشاعر العالمية في رأيك؟ بتقليد الشعر العالمي، أم بالإمعان في المحلية والخصوصية؟

ـ العالمية صفة مبهمة والأحرى بنا أن نكتب شعراً إنسانياً فالإنساني هو العالمي والإنساني لا حد لأشكاله. قد يطلع علينا من مدينة كبرى كنيويورك، كمواكب جبران، أو يخرج من نهر غفل في جغرافيا غير واضحة كبويب السياب لأنه في الجوهر المحلي يصبح عالمياً، والعالمي يتحول محلياً إذا مر في المصفاة الإنسانية عبر وجدان الشاعر وإنسانيته.

والإبداع يقتضي منا أن ننطلق من أرض إنسانية مقصوصة، من محل ما في هذا العالم لأن العالمية ليست مطلقاً ننبثق منه، والذين يبتدئون من هاجس العالمية دون أن ينبثقوا من خصوصية إنسانية في المكان والزمان ونسيج مجتمعي خاص يفكرون بالإبداع لا ينتجونه.

الإبداع يعبر عن دينامية حضارية إنسانية مخصوصة، لذا يصبح عالمياً. والشعر جوهراً هو الصورة على حد إيمان العرب به لا الفكرة. وما لم تتلبس الفكرة صورة لا تصبح شعراً وما ينفذ إلى الآخر هب الصورة التي تحمل معها الفكرة لا الفكرة المجردة وإلا لكان المنطق أجمل الكلام وسيد الشعراء لأنه عالمي في الجوهر.

الشعر يعبر عن عبقرية الأمة وتراثها ولغتها عبر فرادة الشاعر وتميزه في آن، والشعر ليس خبرة معزولة تأتي من الغيب، أو تنزل

على الشاعر من السديم، بل إنه ينبع من الأرض والبشر وينبثق من خبرة الإنسان ووجدانه في توقه الجمالي ليكون إنساناً أفضل وإنساناً أجمل يتواصل معه الإنسان حيث كان الإنسان.

البداية إذن ليست العالمية وإنما هي النهاية والنتيجة. البداية هي الإنسان والأرض والحضارة في بوتقة الوجدان الشاعر تتلبس صيرورة جديدة بلغة متميزة متألقة نافذة.

● هذه اللغة المتميزة التي تتحدث عنها كيف يصل إليها الشاعر المبدع؟

- التعامل مع اللغة معزولة عن الشرط الوجودي والوضع الإنساني المجتمعي لا يخلق شاعراً. يكون الشاعر بالتعامل معها لا بالانفصام عنها وإذا تم هذا التعامل بالوجدان الحي تنبثق اللغة الجديدة وينبثق الشعر.

القاموس لا يصنع شاعراً، الحياة هي الشاعر فالتعامل يجب أن يكون معها واستكمال أدوات الخلق والإبداع وفي صدارتها اللغة لا تتم إلا بالارتباط بالأرض والمجتمع والإنسان. إن اللغة تصبح انشاء إذا تعاملنا معها مجردة عن هذه العناصر وتتفجر ينابيع وعطاءات حينما نتعاطاها تعبيراً عنها ورموزاً تتصل بها.

فشرط الإبداع إذن أن يمر عبر جسر اللغة من الإنسان إلى غاياته الجمالية والإنسانية. أما إذا كانت اللغة جسراً نقف عليه ولا نحس بنهر الإنسان الذي يهدر في أوصالها لا يكون منا مبدعون أو خلاقون.

مأخذي على التجارب الجديدة، إذا كان هنالك من مأخذ، هي أنهم يستنزفون اللغة في معزل عن الوجود، ويتعاطون مع الوجود مترفعين محنطين فتصبح اللغة مومياء والوجود تابوتاً فيقفون علامة مبهمة في اهرام الزمن ويصبح الزمن مدفناً لا حضارة والحضارة طلسماً لا تفتحاً ومعنى.

● هل يمكن في رأيك الجمع بين الناقد والشاعر؟

ـ هناك شعراء مذهبيون لا يمكن أن يكونوا نقاداً عادلين لأنهم ينطلقون من مذهبهم ويرون الشعر بعينه. هؤلاء يمكن أن يقودنا نقدهم إلى فهم طبيعة شعرهم واتجاهاتهم الفكرية والفنية. إنه يرتبط بهم وبهم وحدهم، ولكننا إذا أردنا أن نستعمل نقدهم مفتاحاً لفهم الآخرين وانتاجهم والحركات الشعرية من حولهم لخرجنا من الغنيمة بالإياب ولضللنا مبتغانا. لكن لحسن الحظ هؤلاء نوع واحد من الشعراء وهناك نوع آخر.

الشاعر الحق هو ناقد حق في الجوهر عندما يتحلى بالكفاءة والعدالة والدراية. خذ ت. س. إليوت مثلاً، رغم تمركزه بمذهبه الشعري ترك لنا ثروة نقدية لا تقدر في فهم شعر الآخرين وتحليله من معاصرين وغير معاصرين، وقيمته كشاعر دعمتها قيمته كناقد والعكس بالعكس. أما نحن فعندنا والحمد لله شعراء لا يرون غير أنفسهم ولا يعرفون غير اتجاههم الشعري يرمون الآخرين بالتقصير لأنهم لا يكتبون مثلهم ولا يفكرون تفكيرهم. ليس لديهم متسع للآخر ينادون بالحرية ولا يمارسونها. عندما لا أرى غير نفسي فأنا لست حراً. شرط الحرية أن يمارسها الآخر معي لا أن أقف فرداً صمداً آلهاً للعصر. لا تليق الحرية إلا بي ولا يكون الشعر إلا منوطاً باسمي.

حر أنا لأن الآخر يحيا في أهابي وشاعر أنا لأنني أتسع للآخر ولشعره.

مع ثلاثة شعراء:

محمد علي شمس الدين
سليم بركات
عباس بيضون

● يتم تداول كلمة «حداثة» في الشعر بوجهات نظر متباينة، هل هناك مقياس موحد لمثل هذه الحداثة بنظركم؟

سليم بـركات: لحد الآن لم أفهم ماذا تعني كلمة «حداثة». لم أجد في النص الإبداعي مكونات أو مقومات يمكن التعارف عليها على أنها صيغة من صيغ الحداثة. الحداثة كما أفهمها بالجانب النظري منها، وما نمي إلي، كانت متعلقة بمرحلة من تطور مجتمعات صناعية، ما يتعلق منها بالتحديث تحديداً. يمكن مناقشتها من هذه الزاوية، من زاوية بنية مجتمع. أما في النص الإبداعي فلا أفقه دلالة الكلمة على الاطلاق.

تستوقفني ثوابت جمالية، ليست ثوابت بالمتعارف عليه، ثوابت ذوقية، أما أن أستطيع التنظير لحداثة هذا النص أو ذاك، من فوق، فأنا لا أعتقد.

محمد علي شمس الدين: ربما كان سليم بركات يقصد التصنيع.

سليم بركات: أقصد التصنيع واستحداث علاقات أيضاً.

محمد علي شمس الدين: إذا كان المقصود هو التصنيع الذي أفرز معاني جديدة للحداثة، فكل عصر له محركات خاصة به ذات جذر اقتصادي اجتماعي تؤدي إلى مفاهيم مرتبطة بهذا العصر. فلو

أخذنا جذر الكلمة: (حدث) فالحدث في المفهوم اللغوي الذي ارتبط خلال فترة بأساس شرعي، هو كل جديد خارج على السنة، كما أحدث حدثاً في هذه السنة، فهو خارجها. إنه خارجي أو رافض بشكل ما. وكل حدث هو بالتالي بدعة، وكل بدعة إلى النار حسب الفقهاء..

سليم بركات: إن كلمة حدث أقرب إلى الاجتهاد منها إلى البدعة لهذا لا يمكن تحويلها معنى خروجياً.

محمد علي شمس الدين: لقد حملت معنى الخروج لكونها كانت تهز أركان السنة السائدة.

ولكن يبدو في النشاط الأدبي أو الفني على العموم أن الحدث وبالتالي البدعة أمران ايجابيان بمعنى تجديدان وخلقيان.

أبو نواس في هذا الصدد صاحب بدعة. كسر الوقوف على الطلل ليقف على الكأس، فابتدع. ونحن في هذا الصدد نجد بدعته مغفورة (فنياً) ثم تمادى في الموضوع حتى أصبح في اليوم الراهن للبدعة، تعبير مستعار في الشعر ومتداول وهو شاعر مبدع وابداع إلى آخره..

كنا نتحدث عن الحداثة فتطرقنا إلى الإبداع. إن ما يمكن أن أقف عنده في هذا الصدد هو أن هناك كلمة يمكن أن تلغي التباسات سائر الألفاظ اقترحها وهي التجديد. والتجديد هو إضافة الجديد على القديم. من هنا كل جديد إضافة وكل إضافة لا بد وأن تنطلق من ركائز فالإضافة ليست معلقة في فراغ.

أريد أن أصل إلى أن الجديد مؤصل بالضرورة. أما أشكاله فمتروكة لحرية المجدد، لعوامله، لرؤاه، لمقدرته. «فالحديث» حكماً مرتبط بالأصيل ولا سقوط من فراغ.

فمن يدعي مثلاً تجاوز أصولية الشعر العربي التي تأخذ الآن

نهاياتها المتوجة باسماء مثل بدوي الجبل والجواهري وسعيد عقل في مرحلة أكثر تقدماً، من ادعى تجاوز هؤلاء، عليه أن يكون مكتنزاً بهم أولاً، لأنك لا تستطيع أن تتجاوز ما تجهل.

عباس بيضون: من حق شاعر أن يقول إنه لا يدري ما هي الحداثة فهو يصنع الشعر ويهرب من أن يكون في نقد الشعر. ممكن شاعراً يقول هذا، يعرف في قرارته أنه يتجنب اثناء كتابته أن يدرج فيها أساليب وأنماطاً تنتمي بحق إلى لغة الماضي، وهو يقدم شعراً على أنه مبتكر أو حديث.

لست الآن مأخوذاً بلعبة الألفاظ، فالواضح أن الحديث والحداثة مصطلحان موجودان في النقد الأدبي القديم، فهناك بين الأجيال الشعرية العربية السالفة محدثون وأصوليون.

● ما هي الحداثة؟

عباس بيضون: ليست الحداثة جملة مقاييس والا لانقلبت إلى نقيضها فهي بادىء ذي بدء كسر المقاييس وكسر النماذج. لكن أنماط وأساليب أدبية تجري في تاريخ الأدب، تتحول بعد برهة من سريانها إلى نماذج وإلى أنساق مغلقة. بمعنى أنها تتحول إلى أدوات ضرورية لا بد للكلام من أن يمتلكها ليصبح أدباً وشعراً. عند ذاك تتحول هذه الأنماط وهذه الأساليب إلى مقتل للعمل الشعري لأنها تحيله إلى صنعة، أي إلى انتاج وإعادة انتاج للسلعة ذاتها، للنسق ذاته. عند ذاك يتطلب الأمر أن ينكسر هذا القالب بحثاً عن لغة أكثر نضارة وأكثر حرية. وبمعنى آخر لغة نستطيع من جديد بها أن نعيد تسمية العالم وتسمية الاسماء.

هذه النضارة اللغوية هي ما نطلق عليه في أحيان الحداثة.

● وهل للحداثة شروط وأصول ومقاييس؟

عباس بيضون: ليست الحداثة في نظري مدرسة لنتلقى على

مقاعدها تعليياً ما. أن تكون حديثاً أو لا تكون، ليس ذلك رهناً بنواياك. فللغة الماضية من السلطة ما يجعل من الصعب أن يدور الكلام خارجها، وأن يبقى مع ذلك موسوماً بالأدب.

الكلام خارج النسق الماضي هو غالباً متشرد صعلوك لا يجد مكاناً لنفسه إلا بصعوبة بالغة. أما حين تتحول الحداثة إلى شرعة وإلى خط رسمي، فحينئذ ينبغي أن نطرح على أنفسنا سؤالاً يتعلق بماهيتها من جديد.

سليم بركات: كان قصدي بادىء ذي بدء أننا لا يمكننا الكلام عن مصطلح الحداثة من فوق في النص الإبداعي، إذ لا ثوابت لشيء كهذا. اللفظة التي فسر بها عباس الحداثة قديماً، قائلاً بكلمة المحدث، هي تأخذ عادة صفة فردية، أي ما يمكن اطلاقه على شخص ما جدد في نصه، لكنها لم تتحول إلى مصطلح، نحن نعرف أن القياسات الوحيدة لدينا لتمييز نص يضيف إلى القديم شيئاً ما، هي مقارنة النص الجديد بثوابت النص الماضي.

محمد علي شمس الدين: إذا اتفقنا على أن الحداثة هي جرح للسائد أو تجديد دم الحياة في اللغة، أو رؤيا في اللغة جديدة لعالم جديد، فهي بهذا المعنى تمرد.

هل كل تمرد تجديد أو حداثة؟

لو شبهنا الحداثة بثورة تهدم أو تزيل ما اهترأ من السابق ما الذي يميزها عن الشغب؟

أريد أن أبحث عن الأصول والمقاييس. إنني أوافق على أنه ليس هناك شكل مسبق للجديد، أي شكل جاهز ونهائي. ولكن لا بد من الأصول. لا بد من التقعيد، الابتكار الفني مهما كان حراً يحمل في خلاياه السرية الكامنة أصوله.

عباس بيضون: يبدأ النقاش من هنا. في رأيي إننا غالباً ما

نبدأ المسألة بنهايتها أي بعد أن باتت خارج أيدينا. لسنا نحن من نصنع مصيراً لنص، أو مكاناً له في تاريخ الكتابة أو نقرر إذا كان له أن يبقى أو ينتهي. ذلك شأن يتخطانا فهو في يد التاريخ ذاته وفي يد جمهور لا نعرف ماهيته ومدى تواصله، تتابعه.

المسائل في نظري تبدأ من مكان آخر. لتكون الحداثة علينا أن نتلمس النسق الأدبي السائد الذي أحال الكتابة لكثرة ما تكرر واستعيد إلى نمط، أو إلى كتابة اصطلاحية بمعنى أن تراكيبها وصورها ذات مرجع ثابت وذات معنى محدد. حين نستطيع أن نحدد على وجه تقريبي سمات هذا النسق فإننا نحدد الجزء الميت من اللغة وحينئذ يصبح بمكنتنا أن نفتش عن متنفس حي، عن هواء آخر، للغة والكتابة. بمعنى أننا نستطيع لطول ما نجرب ولطول ما يبهظنا النص الموروث أن نجد وجهة ما للكتابة.

محمد علي شمس الدين: إن الحداثة ينبغي أن تتأصل، مثل هذا الكلام يستدعي سؤالاً آخر: أين هي الأصول هل هي في النص الحديث المستقبلي الذي ما زال قيد الاحتمال، أم هي في النص الموروث الذي نحن نسعى إلى الخروج منه؟

هذا سؤال حين نتطرق إليه نجد أنفسنا في حيرة من أمرنا. أنا لا أملك جواباً ولا أدعي أن الجواب هو في مكنتي أو من حقي. فإن يتحول الكلام المكتوب إلى أثر قائم أو يتناثر في الريح، فذلك شأن متروك للزمن القادم. ولكني استطيع القول إن الشعر الحديث هو ككل شعر يسعى إلى أن يجد أشكالاً، إلى أن يتشكل. وإنه ما لم يجد هذه الأشكال فهو مسوق إلى أن يعود إلى حضن الموروث أو أن يتحول إلى مجرد نقد للشعر ولو بالشعر ذاته.

ويمكن أن نلاحظ أخيراً أن الحداثة لا تتعلق فقط بالمبني بالاسلوب، إنها أيضاً وبالدرجة الأولى نقد للمعنى، فبدون قيم جديدة لا كتابة جديدة.

حين يكون الشاعر الحديث هجومياً بواقعه فهو هجومي على السائد. ورغم أنه موجود في هذا السائد. إنه فيه وضده في اللحظة ذاتها. إنه في الأصول وخارج عليها. وهو يكمن في ذاته معنى مزدوجاً. إنه الشاعر والناقد معاً بأي معنى؟ كل قصيدة جديدة هي بالضرورة نقد أي موقف جديد بصفة نقدية (وبلغة شعرية لما هو سائد). الأمر ليس مسيباً تماماً كما فهمت من كلام عباس بيضون. وليس منضبطاً تمام الانضباط. إنه حالة غسقية بين بين. حين يكتب الشاعر الحديث النص الحديث يضمر في نفسه المخزون السائد الأصولي ويعرفه تماماً ويعيه بدرجة من الوضوح تصبح وكأنها اللاوعي.

تبقى نقطة وهي: من يحدد ما هو السائد؟ أهو اللغة المرتبطة بالسلطة وأية سلطة؟ أهو اللغة المرتبطة بالشعب، لغة العموم وكيف يمكن هنا حل تناقض سياسي بين أن تكون لغة العموم منسجمة مع لغة السلطة السائدة وبالتالي يصبح التجديد تجديفاً ضد التيار الجماهيري...

المقصود من كلامي هو في الحقيقة اثارة الأسئلة أكثر من اعطاء الأجوبة..

سليم بركات: أظن أن في إمكاننا بما لنا من مخزون ثقافي وبحكم موقفنا في الصراعات الاجتماعية يمكن لنا من هذه الزاوية تحديد ما هو سائد.

محمد علي شمس الدين: هل السائد هو معنى سياسي أم لغوي؟

سليم بركات: السائد هو المعنيان معاً.

محمد علي شمس الدين: هل السائد السياسي ينسجم مع السائد المعنوي؟

سليم بركات: للسائد السياسي لغته السائدة وهو ينتقي مما هو موجود، ما يحفظه كسلطة، وينحي الباقي.

محمد علي شمس الدين: هل يمكن أن يكون السائد السياسي المسيطر الرجعي سائداً لغوياً شعبياً؟

سليم بركات: إنه سائد بلغة الدين.

محمد علي شمس الدين: إنني أعتقد كما قال ستالين إن اللغة حيادية ولا طبقية، وأن الصراعات الاجتماعية ذات تأثير هامشي على عملية الإبداع الفني.

سليم بركات: أعتقد أن المفردات هي حيادية، لكن حين تأخذ نسقاً في الكلام تتحول إلى تعبير اجتماعي خاص ومنحاز.

وانتقل الحوار إلى موضوع آخر هو موضوع نقد الشعر.

عباس بيضون: في رأيي أننا حين حاولنا أن نحدد بعض سمات الانساق الأدبية الموروثة، حدنا عن ذلك إلى الخوض في الفارق بين لغة المكتوب واللغة الدارجة.

في الواقع أن النسق الذي نتناوله قد استقر في اللغة المكتوبة، وربما لذلك استطاع أن يحتفظ بسلطانه وقدرته طيلة هذه الحقبة بدون أن يتعرض لكسر جذري. حين نصل بين اللغة والسلطة فإننا نمسك المسألة من صميمها. السلطة في اللغة، واللغة ليست بوجه من الأوجه محايدة، فالشكل هو أيضاً ودائماً شكل موظف في خدمة منظومة فكرية تقدم نفسها أحياناً كأشكال لا كمعان. ورأي ستالين على طول ما استشهدنا به، رأي لا يقف لحظة مع الأبحاث اللغوية المعاصرة.

وفي ظني أننا لا نستطيع أن نضع قيوداً على النص الحديث تستبق ولادته. يولد النص وله بعدها أن يكون أو لا يكون.

سليم بركات: عاش النص الحديث. مات النص الحديث.

محمد علي شمس الدين: أخشى أن يقال عاش الجمهور، مات الجمهور. كيف يصل شعركم إلى الآخرين، هل تعانون من مشكلة ما في الصحافة الأدبية؟

عباس بيضون: أتواطأ ضد ذاتي لأنني لأمر ما من المسهمين في النقد الصحافي الأدبي.

في رأيي أن مثل هذا النقد كما هو الآن لا يتوسط البتة بين القارىء والمبدع، ولا يشكل دليلاً فعلياً للقراءة، ذلك أن الشعراء والمبدعين هم غالباً ما ينظرون لأنفسهم ولآثارهم، والنقد الصحافي غالباً ما يستلهمهم حين يرجع إلى آثارهم أو إلى أعمالهم.

يتماهى الشاعر مع الناقد فلا نستطيع أن نميز أحدهما من غيره.

فوق ذلك الساحة النقدية ذات عوز فاضح حتى إنها تتقوت بكل ما يرد إليها من نتاج أو ما يشبه النتاج. فثمة أفكار ومفاهيم نقدية تجري مجرى الاستعمال بدون أن تمت فعلاً إلى ثقافة أكيدة.

فوق ذلك لا يؤدي العوز الفكري إلاّ إلى إدراج العلاقات الشخصية القبلية محل السجال الثقافي. فالسجال لغيابه يتحول إلى مواقع ومتاريس لعصب متنافسة هي غالباً ما تجد جذور خلافاتها في أرض الواقع اللبناني بشرذمته وتجزئه الاجتماعي والسياسي والطائفي.

سليم بركات: أزمة النقد بشقيه التحليلي والصحافي أزمة كبيرة. فالنقد التحليلي غائب نهائياً، وما هو موجود منه يحوم فوق سطح النص ضائعاً بين أن يكون نصاً إبداعياً أو يكون نصاً نقدياً. وهذا النوع من النقد لعب دوراً تمييعياً كبيراً في تحريف أي قارىء عن

قصده. لم يفتح أي همزة وصل بين القارىء والنص. أسهم أكثر في اغلاق النص وحجبه. أنا لم أجد شخصياً حتى اليوم قارئاً أخبرني أنه توصل إلى فك رموز قصيدة من القصائد عبر قراءته لنص نقدي أو أنه استوعب النص.

وبمقارنة صغيرة في تجربتنا الشخصية وعلاقتنا بهذا النقد أجد يقيناً أن بعض الكتاب امثال احسان عباس ومحمد مندور ومحمد غنيمي هلال فتحوا لنا مسارب إلى الشعر الحديث أكثر مما فعله أي نقد حديث، بل قد تكون المقارنة إجحافاً بحق الرعيل الماضي.

أما النقد الصحافي والذي كان ينبغي أن يظل دوره محصوراً في التعريف بنص لا بتحليله فقد أخطأ المقصد، فجمع التحليل في مكان لا يحتمل التحليل، وأنا اسميه تحليلاً تجوزاً، فهو محض انشاء، وانشاء رديء. هذا النقد أسهم حقاً في بلبلة القارىء وفي تغييب الإبداع.

عباس بيضون: من الملفت مثلاً أن لا يحظى كتاب مهم ككتاب هاشم شفيق (شموس مختلفة) بأي اهتمام نقدي في الصحافة الأدبية اللبنانية، بينما يحظى كتاب تافه ككتاب(. . .) أو ككتاب(. . .) بعدد من المقالات في شتى الصحف اللبنانية لم يشر أي منها صراحة إلى مستوى هذا الكتاب أو ذاك.

محمد علي شمس الدين: الوجه الصحافي الاعلاني عن الأعمال الفنية يؤدي دوره ويخضع لما يخضع له الاعلان سلعياً من ملابسات تدخل فيها حتماً العلاقات الشخصية ومراكز النفوذ والقوى. أما الوجه النقدي للكتابة الصحافية فيبدو أنه متواضع إن لم نقل متواطئاً.

شخصياً، كانت استفادتي ضئيلة من الكتابات الصحافية ولكثرة ما كانت عادية وصلت إلى درجة إهمالها.

حقيقة أنني أجد أحياناً مقالاً عني لا أقرأه. على كل حال لا يخف اصدقاؤنا الشعراء ويهولوا بالويل والثبور وعظائم الأمور إذا لم يكتب عن هاشم شفيق ولم يكتب عن سواه. فالموضوع ليس بهذه السرعة والبساطة. أعمق ما يكتب عن النص الأدبي قد يكتب بعد مسافة زمنية بعيدة عنه ومن أشخاص لا صلة شخصية تربطهم بالكاتب. فالأزمة ليست صحافية في الواقع.

أزمة النقد جزء من المأزق العربي العام في الفكر والسياسة والاجتماع والاقتصاد... ويبدو أن جيلنا متسرع قليلاً في رؤية نتائج امتحانه الصعب لكن لدي الاحساس والدليل أن الاضاءات الفعلية في كتاباتنا (ولتبتعد كل الصحافة المبتذلة عما نقول) تجد لها من يقرأها ويبحث فيها وقد دخلت في كثير من الأبحاث الجامعية. ولماذا نلوم أو نعتب على سوانا في الموضوع؟ لماذا نطالب بإحسان عباس آخر، أو بمحمد نويهي آخر، نحن موجلون بالرصد النقدي لنتاجنا. عودة تشبيهية إلى السابق للتذكير، نجد فيها أن أفضل من ناقش أشعار شعراء مجلة «شعر» هم الشعراء أنفسهم في المجلة ذاتها.

إذن لنهتم بإبداعنا قليلاً، وليجرب كل دوره فالإضاءة الحقيقية تزداد لمعاناً كلما أليل الليل...

وإنني في هذا الموضوع، أعتقد أنه لو تكلمت صحافة الخافقين والملأين الأعلى والأسفل عن شعر غير حقيقي فذلك لا يذكيه ولا يجوهره. ونحن نعلم أنه لم تكن هناك صحافة في عصر المتنبي، ولم تكن هناك صحافة في عهد المعري.

سليم بركات: عندي كلمة للأجيال القادمة (اتحدث الآن كنبي صغير في عصر النفط): لا تقربوا الثقافة وانتم بخير..

مع ثلاثة نقاد لبنانيين :

نزيه خاطر
هاشم قاسم
سمير صايغ

● **هل تثقون بوجود شعر عربي حديث؟**

نزيه خاطر: حوارنا هو إعلان ثقة بوجود شعر عربي حديث. قد يكون هناك من يقول عنه من أنه ليس شعراً، إنما يصعب علي أنا أن أتخيل أن طرح السؤال جائز، أي هل أن هناك شعراً عربياً الآن، أم لا؟

الجواب البديهي والواقعي هو نعم. نعم هناك شعر عربي حديث. قد نتساءل: أين هو هذا الشعر، أو ما هو الشعر؟ هذا سؤال ليس جديداً، أنه يطرح منذ بدايات النهضة. هناك بحث عن هوية الشعر البديل، كما هو مطروح في بقية الفنون، حتى في ضمير الثقافة العربية. أي: ما هي الثقافة البديلة؟ إن العالم العربي يبحث عن نموذج بديل للإنسان. إذن القضية الشعرية ترتبط بشكل مباشر وعضوي بالقضية الحضارية. وبما أن الإنسان الحضاري العربي يبحث عن معنى لوجوده في نهاية القرن العشرين، هذا المعنى تشعب، واشعاعياً وصل إلى التساؤلات الثقافية والقلق الثقافي والضمير الثقافي، ومنه إلى الضمير الشعري. إنه يبحث اليوم عن قصيدة بديلة بنسبة ما يبحث عن إنسان عربي بديل.

هناك حديث عن السينما البديلة وعن اللوحة البديلة، وعن المسرح البديل، لأن هناك في الأساس بحثاً عن الإنسان البديل.

سمير صايغ: أظن أن الموضوعات التي أثارها الشعر العربي المعاصر بدأت مع ما نستطيع أن نسميه أول منعطف جوهري حدث في تاريخ الشعر العربي في منتصف، أو ما قبل منتصف القرن العشرين، أي عندما جاءت القصيدة العربية الحديثة متميزة ومختلفة، على الأقل من حيث الشكل، عن القصيدة العمودية.

هذا منعطف وحدث في الوقت نفسه لأننا نرث شعراً منذ الجاهلية حتى بدايات القرن العشرين في شكل متماسك ومتناسق ويتبع قواعد محددة.

أمام تناول هذه الظاهرة التي نراها، من حيث الشكل، كان لا بد أن تثير مشكلات عديدة على المستوى النظري لأننا نجد أننا دخلنا مرحلة شعرية جديدة بعد أكثر من الفي سنة. وهذا غريب في تطور التاريخ الأدبي في العالم. الأربعين سنة أو الخمسين سنة من عمر إبداع ما، من الصعب جداً أن نصل في قراءته وفي تحليله إلى نتائج نهائية أو شبه نهائية. هذا التحول أو هذا المنعطف لم يخلق فقط مشكلة بالنسبة للشعراء أو للمبدعين أنفسهم، بل خلق مشكلة بين المبدع والمتلقي، وخلق أيضاً مشكلة بين النقد والقيم الأدبية وبين القيم التي بدأت تتشكل مع هذه القصيدة الحديثة.

نحن الآن لا نستطيع أن نقول إن الشعر العربي في أزمة، بل إنه ما يزال أمام اسئلة صعبة كثيرة، وأمام مجهول فني يحاول أن يجليه.

هاشم قاسم: هناك نقطة أساسية هي أن الشعر العربي استمر في خط نمو واحد، أخذ شكل القصيدة العربية الكلاسيكية حتى عصر الانحطاط. في عصر الانحطاط اختلفت أشكال القصيدة العربية،لكن الشعر استمر مادة ثقافية أساسية في تاريخ العرب. حتى العصر الحديث وبداية النهضة، بدأت محاولات كتابية تريد أن

تجدد في شكل القصيدة وفي مضمونها، في الارتباط بمكان وزمان معينين، وهما المكانان والزمانان العربيان.

يمكن أن نقول إنه برزت منذ الأربعينات محاولات جدية وعميقة من أجل تجديد القصيدة العربية. ويمكن أن نسمي هذه المرحلة مرحلة التأسيس للقصيدة الكلاسيكية الجديدة. يعني أن تاريخ الأدب العربي والشعر العربي لم يؤد إلى خلق شكل قصيدة جديدة. القصيدة الجديدة بدأت بوادرها مع بدر شاكر السياب، في هذه الفترة وما قبل ذلك. إلا أن بدر شاكر السياب اعتبر ممثل هذا النمط من القصيدة الجديدة.

المهم أن الشعر العربي لم يتواصل، خاصة بعد الأربعينات، لكي يؤسس مرحلة الكلاسيكية الجديدة. حدث انقطاع منذ نهاية الخمسينات وبداية الستينات بين التاريخ الشعري العربي، شكلاً ومضموناً وبين الشعر الجديد. فاتجهت القصيدة العربية نتيجة الاحتكاك بالغرب، إلى الغرب كنتاج ثقافي وبدأت تستفيد أو تفيد من القصيدة التي كتبت في أميركا وفي أوروبا على حد سواء.

وهكذا لم تتجه القصيدة العربية إلى بناء نفسها أو شكلها الجديد أو صيغتها الجديدة عبر نمو المجتمع العربي نفسه، بل حاكت وتمثلت أشكال القصيدة الأوروبية، ولذلك أضحت قصيدة هجينة مركبة من عنصر زمني محلي عربي، وعنصر زمني شكلي غربي أيضاً.

هذا على صعيد زمان القصيدة. على صعيد اللغة، بدأت تدخل إلى هذه القصيدة مفردات، كما بدأت تدخل صيغ وتراكيب هي تراكيب وصيغ ومفردات وأساليب القصيدة الأوروبية.

ما أريد أن أقوله بالتحديد هو أن القصيدة العربية الكلاسيكية التي كان من المفترض أن تؤسس بعد حركة الأربعينات، انقطع مسارها ولم ينشأ التيار الذي يمكن أن نسميه الكلاسيكية الشعرية الجديدة، أو القصيدة الكلاسيكية الجديدة.

نزيه خاطر: إضافة أقول، إن الحداثة التي هي حداثة حياة، وبعدئذ حداثة ثقافة وحداثة شعر، لم تفجر إنساناً عربياً واحداً. لم تعط الرجل النموذج الكلاسيكي العربي. ربما إذا قلنا «الأمويون» نرى نموذجاً إنسانياً عربياً. إذا قلنا «العباسيون» نجد نموذجاً إنسانياً عربياً. إذا قلنا «عربي نهاية القرن العشرين» نرى مجموعة أفراد يفتش كل منهم باستقلاليته وحريته وهواجسه ورغباته، متفاعلاً مع بيئته، مع وسائل تراثية يحملها في لاوعيه، ومؤثرات عالمية كونية نتيجة طبيعة الحضارة (تلفزيون، اذاعة، سينما، فيديو، إلى آخره). نرى إنساناً عربياً يبحث عن نموذج ليكون عليه نفسه. وهذا النموذج مأخوذ من المكان ومن جميع الأماكن بحسب الوسائل التي تصل فيها هذه النماذج إليه. لهذا السبب أقول إنه لا يوجد قصيدة عربية واحدة الآن، ولكن هنالك قصائد عربية بمعنى أنه ليس من الممكن الوصول بشكل مباشر إلى القصيدة التي قد تكون القصيدة الكلاسيكية لأن الخط العربي الذي كان سائراً باتجاه موحد توحيداً ضيقاً، حتى في ظل الخلافة العثمانية، انطلق وأصبح خطوطاً في خط، لدرجة أنني عندما أحاول أن أكون لنفسي، قبل قارئي، فكرة عن القصيدة العربية الآن، أخشى مما أجهل أكثر مما أحاول أن أفتش في ما أعلم من الشعر العربي.

من اليمن، إلى الكويت، إلى أطراف العراق ومراكش والبوليساريو، إلى السودان، إلى الصومال، لا أدري من يكتب الشعر، وكيف يكتب في جميع هذه المناطق. هناك المحاولات البارزة التي أحاول من خلالها أن أتكلم عن القصيدة وعن الحداثة في الشعر العربي الحديث، ولكنني أخشى مما أجهل، خوفاً من أن يأتي رأيي في الشعر العربي ناقصاً.

لهذا السبب أقول إن الشعر العربي ليس شعر مدينة أو عاصمة فقط، أنه ينمو ضمن بيدر لغوي لمئة وخمسين مليون عربي. لذلك

فالبحث عن القصيدة العربية الآن هو بالنتيجة البحث عن الإنسان. ولذلك، عملياً وعقلانياً، وضمن الخط المنطقي العربي، يمكن أن نقول: بما أن النموذج الإنساني العربي لم يتكون بعد وهو في طور البحث عن هويته، فلا يمكن أن ننتظر في أي مجال ثقافي، بما فيه الشعر، بروز قصيدة كلاسيكية عربية بالمعنى المطلق، ولكن يجب أن تكون كلاسيكيتنا هي اختباريتنا. الشعر العربي الحديث لا يمكن أن يكون إلا اختبارياً بنسبة ما الإنسان العربي السياسي أو الثقافي اختباري، بنسبة ما المجالات الاجتماعية العربية اختبارية.

إن الصراع العربي اليوم ينمو على خط هذه الروح الاختبارية التي تفتش عن صيغة مستقبلية لها، يقابلها من جهة ثانية، عودة القصيدة العمودية بقوة وعنف وشراسة مع عودة الإنسان التراثي المتمثل بقوى ثقافية حضارية في منطقتنا، والصراع هو حول البحث عن معنى للمستقبل، وفيه يكون معنى للإنسان ومعنى للقصيدة.

إن من الخطأ أن نتوقف عند الكلمات والأشكال الحداثية، لأنني أرى هنا تأثير الغرب في جزئيات الأشياء، وإنما أرى أنه يجب أن نتوقف لكي نفهم عند جذور تكوين الضمير وهنا نلتقي بالمفاصل الأساسية التي قد تكون، ربما فيما بعد، القصيدة الكلاسيكية الحديثة، أي الفالتة من العمود الشعري.

سمير صايغ: أحب أن أميز بين مجموعة من المصطلحات. عندما نضع أمام أعيننا شكل القصيدة العمودية كنموذج للقصيدة العربية بامتياز، نكون بالفعل نقف ضد الشعر من حيث هو إبداع. شكلية القصيدة التي استمرت طيلة زمن الحضارة العربية يوم ازدهارها، كانت شكلاً مترابطاً مع الفهم والرؤية الشاملة للإنسان العربي، أو للحضارة العربية بالنسبة للإنسان وللعالم. فجاء هذا الشكل تجلياً لهذا المفهوم، وبالتالي لم يعد شكلاً بل أصبح مضموناً.

بالنسبة لنا اليوم، نحن على انقطاع (ويجب أن نقول ذلك بجرأة) مع التراث الماضي ليس فقط من ناحية الشكلية، بل أيضاً من ناحية الرؤية والفهم الشامل للإنسان وللكون.

عندما تختلف الرؤية، عندما يختلف الفهم، لا بد أن يختلف الشكل الذي هو تجلي أو تجسد لهذه الرؤية. نحن عندما نريد أن نبحث عن التراث، يجب علينا أن نبحث عن روح التراث، أي أن نبحث عن هذه الرؤية. فإذا كانت هذه الرؤية متناسبة أو هي من الاقناع بشدة، بحيث نكون نحن تحت لوائها، ساعتئذ على الجميع أن يطالبنا بالقصيدة الكلاسيكية.

إن الحوار مع الحضارات الأخرى كان مستمراً على مدى العصور، من قبل الإسلام، ثم مع الإسلام، انفتاحاً قل نظيره من حيث الحوار بين الحضارات في جميع الشعوب. نحن ترجمنا عن الحضارة اليونانية، انفتحنا أيضاً على الحضارات الشرقية من الصين إلى الهند إلى فارس، إلى أفريقيا.

الذي أريد أن أقوله إنه إذا اعتبرنا الماضي بمصطلح آخر يمثل الذات الحضارية، نستطيع أن نقول إن بين الإنسان العربي منذ انفتاحه الحديث على الحضارات المتقدمة حديثاً أي منذ بدء عملية التحرر، بينه وبين ذاته مسافة، أي بينه وبين الماضي مسافة. فقط كان الشعر هو المظهر الإبداعي شبه الوحيد الذي توارثناه، لكننا توارثناه توارثاً بطيئاً دون الوقوف عند المعاني الكبرى، وعند جوهرية هذا الشعر. لقد ظل الشعر بالنسبة لنا ذاكرة لا موقفاً.

من الضروري إذن، عندما نتحدث عن الشعر الحديث، أن نتحدث عن مشكلات الجوهر، وليس عن مشكلات الشكل. من حيث الشكل، قد نقول إن شكل هذه القصيدة هو شكل غربي، لكن الشكل الغربي أيضاً هو في أزمة. إنه ثورة على شكل القصيدة

التي انحدرت إلى الغرب من عصر النهضة الأوروبي. فالثورتان متشابهتان من حيث المنهج ولو اختلفتا من حيث التجلي.

هاشم قاسم: إن الذي ينظر إلى العالم العربي اليوم ككل يجد قصيدتين من حيث الحضور الشعري. القصيدة الأولى تقليدية وهي في طور الموت والانحسار والاختفاء وهناك قصيدة أخرى حديثة. في الثقافة العربية اليوم اسلوبان من الشعر، وأن اختلف الأمر في الشكل. إن الشكل يستتبع كتابياً أفكاراً ومضامين ومعالجات تبعاً للشيء الذي يفترضه.

أول ملامح الأزمة أن هناك نمطين من الكتابة الشعرية. هذا يدل على أن الثقافة العربية تعيش حالة ازدواج: حالة الماضي الموجود في التراث، وحالة المستقبل الموجود في الغير، في السوى. القصيدة الحديثة موجودة في نتاج الغير. أتى العربي وأخذ هذا النتاج وحاول تقليده تفتيشاً عن شكل جديد، عن حضور في الواجهة الشعرية العربية والعالمية هذه أزمة كبيرة في الواقع. إذا تطلعنا في القصيدة الأوروبية، الفرنسية مثلاً، نجدها تتجه إلى شكل واحد، تسير في خط واحد، بينما القصيدة العربية تعيش خطين متمايزين. وهذه مسألة مهمة. في أوروبا وفي أميركا، الشعر له توجه واحد في تراكيبه وصيغه وأشكاله. أما عندنا، فهناك شكلان متناقضان.

وما أريد أن أضيفه أن شكل القصيدة لا يحدد حداثتها. الحداثة مرتبطة بزمان معين ومكان معين. لا يصح أن أكتب شعراً حديثاً ومجتمعي متخلف، ومجتمعي يعيش علاقات متخلفة، علاقات ما دون العشائرية، ما دون القبلية، ما دون التخلف.. ثم أجيء وأقول أنني أكتب شعراً حديثاً.. لمن أركب هذه الأساليب والأشكال الحديثة؟ كيف أستطيع أن أجمع بين هذين الشيئين؟ إذن الحداثة في جوهرها يجب أن تنطلق من الواقع، الواقع العربي الموضوعي نفسه. أن يفرز هذا الواقع شكله، أن عطي شكله.

إنني لا أستطيع أن أمنع حوار الحضارات أو التواصل الثقافي. انا معه. لكني استطيع أن أحدد خصوصيتي الشعرية من ضمن الدينامية الخاصة لمجتمعي ولحركة الثقافة المرتبطة به.

نزيه خاطر: ما أريد أن أقوله إن هناك نوعان من المكتسبات الانجازية في الشعر. اليوم هناك قصيدة عربية حديثة، قد يكون لها فقط الاختبار والمواصفات التجريبية. ليست حاضرة حضور القصيدة العمودية وايقاعاتها وتوتراتها وتشعير النثر فيها. قد لا يكون لها هذا النظام المحدد، أو شرعية التفعيلة العربية التقليدية التراثية. ولكن هناك شيء صنع في العالم العربي. إن شرعية القصيدة الحديثة لا تكتسب فقط من أهمية الكتاب وأهمية الشعراء وموهبتهم، أنها تكتسب من عمومية التجربة. أي أن ما يحدث في الشعر يحدث كذلك في المسرح وفي العمارة وفي السينما وفي الرواية، وحتى في هندام المنزل (الديكور)، وهندام الشخص، وقامته، ولبسه، وطريقة التجاوب مع رغباته وأحلامه. إذن الحداثة أصبحت شرعية في القصيدة لأنها أصبحت عامة في جميع أوجه الثقافة العربية المعاصرة. وهنا شرعية القصيدة الحديثة.

أنا شخصياً أعلن انتمائي المطلق إلى هذه الحداثة لأنني أراهن على المستقبل العربي. إن دور الفنان ليس الانتماء إلى وجه التخلف في مجتمعه. إنه الانتماء إلى مستقبل مجتمعه، أي أنه بشهادته، بكتابته، بمواقفه، باختياراته، لا يدغدغ القبلية وسواها، وإنما يكسر هذا الشعور في سبيل بناء الشيء الحديث في الإنسان، مستقبل الإنسان العربي.

الكتابة الحديثة في الشعر، كما في بقية الفنون، هي بناء إنسان جديد لا الحفاظ على الإنسان القديم. أي إنسان محافظ في العالم العربي اليوم، يحافظ على التخلف، بينما دور الفنان الموهوب هو بناء الإنسان المبدع المستقبلي.

سمير صايغ: لي اعتراض على ما قاله هاشم. من الطبيعي أن يكون هناك ارتباط بين الإبداع وبين الوضع الحضاري للبيئة التي يصدر منها هذا الإبداع، إن اعتراضي قائم على أنه ليس من الضرورة إذا كان المجتمع متخلفاً أن يكون الإبداع متخلفاً. هذا لا يجوز على الاطلاق. بل بالعكس، إن الوضع المتخلف هو حافز مهم لكي يكون الإبداع مزدهراً لأن من غايات الإبداع الخفية، ومن غايات الإبداع السرية، تجاوز الوضع الراهن، تجاوز الوضع العام، وفتح الأبواب إلى ما هو مستقبلي. وبالتالي، فإن غاية الإبداع السرية هي الاحتفال بالخلق. إن الإبداع خلق، بأبسط التعبيرات. لذلك عندما يكون هناك وضع محاصر، على الإبداع أن يفتح النوافذ على الحياة، وأن يكون هو بحد ذاته، الاحتفال بهذه الحياة.

من حيث توجيه مسار الندوة، أفضل أن نتناول الإبداع الحديث كإبداع حديث. لا لزوم للتأكيد على وجود أو عدم وجود شعر حديث. هناك شعر حديث. إنما هذا الشعر الحديث يثير العديد من المشكلات النقدية والمفاهيم الشعرية التي لا بد أن نتجادل بها.

هاشم قاسم: أنا لم أربط عملياً بين الإبداع والتخلف، ولم أقل أن المجتمع إذا كان متخلفاً فلا يجب أن أبدع. الإبداع هو عملية تجاوز. هذا صحيح. ولكني لا أتحدث عن الخلق، ولكن الإشارة الضرورية هي أن الخلق لا يعني التقليد. أنا تحدثت عن التقليد. إن القصيدة العربية الحديثة تقلد لا تخلق، وهذا ما أريد التأكيد عليه. ليس كلها طبعاً، ولكن الاتجاه العام اتجاه مقلد..

● لا أعتقد أن أحداً منا يدافع عن القصيدة القديمة أو أنه ضد التجديد الشعري. كلنا واضحون في انتمائنا إلى الجديد، ولكن المشكلة هي هذا التسيب وهذا الفلتان..

نزيه خاطر: لماذا تستعمل كلمة فلتان..

● هناك فلتان شعري عندما تنعدم الأصول والضوابط، وعندما نستهدف التجريبية للتجريبية، وعندما يفقد الشعر هويته وملامحه وعندما يصبح التجديد قفزة في المجهول، لا قفزة إلى الأمام.. إن ما ينبغي أن نتناقش حوله هو مفهوم كل منا للشعر. ما هو من الشعر، وما هو من غير الشعر؟ أعتقد أن القدماء عندما قالوا بأن الشعر هو الموزون، لم يصروا على وزن أو أوزان بالتحديد، لقد قصدوا فقط أن يبقوا للشعر وجهه المتميز فلا يختلط بالنثر. هل فقد مصطلح الشعر وجوده يا ترى، واندمج الشعر بالنثر؟

نزيه خاطر: في الثورات العربية، كان الهاجس هو هاجس الجماعة، أن تتحرر الجماعة بالديموقراطية والحرية. إن العالم العربي الحديث هو العالم السائر باتجاه الفردية: أي استقلالية الضمير الفردي والبحث بذاته عن حقيقة ذاته، عن محقوقية ذاته.. لهذا السبب ذهب الشعر بهذا الاتجاه ليس فقط في لبنان وفي العالم العربي فحسب، في العالم كله. أصبح الشعر اليوم فعلاً فردياً. لم يعد الشعر فعلاً مدرسياً، فعل تيار. أصبح الشعر اليوم بحثاً عن الفرد، وكل فرد يبني تجربته الشعرية الخاصة حتى في السينما التي هي فن جماعي بالمطلق، فن مواهب جماعية، هناك فن المخرج. برغمان مثلاً. برهان علوية أو مارون بغدادي. وهذه الحرية الفردية يقابلها حرية ايقاعات. الجسد ليس مستمراً في واقع جسماني ايقاعي طربي واحد. حتى الأذن. أهمية الأذن والبصر في عين الفرد الواحد تتمايز وتتفاعل بالبيئة التابعة لها بشكل مختلف حسب العمر، وحسب الرغبات.

لهذا السبب لا ينظم الإيقاع الموسيقي في القصيدة الحديثة. إن تنظيمه أن لا ينظم. تنظيمه في حريته لأن الإنسان اليوم فعل حرية لا فعل انضباط. لذلك تقوى الضوابط. هناك حيث ما تسميه انفلات، أي تحرراً، تقوى العودة إلى الديكتاتوريات. من

ديكتاتوريات الضمير إلى ديكتاتوريات السياسة. الإنسان العربي أصبح متمرداً. شاعراً كان هذا الإنسان العربي، أو غير شاعر. كل عربي شاعر لأن كل عربي يبحث عن حريته اليوم. والشاعر هو الرجل الذي يعرف أن يكتب وأن يعبر عن هذا البحث، عن الحرية.

هذا ما أريد أن أقوله من حيث الإطار العام. من حيث الإطار الخاص إن وظيفتي هي أن أقرأ، والكتابة النقدية تأتي أو لا تأتي. وكما أن كل مواطن عربي شاعر، يجب أن يكون قارئاً. الحرية تبدأ بأن تمتلك وسائل التحرر، أي ضبط الكلمة وتوظيفها في مسيرة حريتك. إذن اليوم عندما أبحث في الآخرين، أرى أن القصيدة، كما المسرحية وكما اللوحة التشكيلية، هي بالنسبة لي وسيلة لتعاونني على التحرر. إذن هنالك مسلك شعري تحرري عربي، هناك قصيدة حرة.

وما لا أبحث عنه هو التشابه. عندما أطالع شاعراً، سواء كان من الكبار أو من الشباب، دارس له صدى في شاعر آخر، لا يهمني هذا الصدى. لأن تكرار التجربة لا يعطيني شيئاً. لذلك اقرأ فقط الأحرار الكبار، الشعراء الكبار، الذين يبنون قصيدتهم فقط والذين ينتظرون النموذج، هم الذين ينتظرون الدكتاتورية، هم الذين ينتظرون السلطة. أنا مع كل شاعر ليس له نموذج. ان يكون لكل عربي قصيدته. ان نصبح شعباً حراً عندما يصبح بإمكان كل عربي أن يكتب قصيدته الشعرية. عندما نصبح كلنا شعراء تصبح المخيلة في الصدارة ونصبح جميعاً أحراراً لدرجة أنه لا يعود هناك من امكانية لسلطة. لا يعود هناك مجال لحكم الدكتاتوريات في العالم العربي عندما نصبح كلنا شعراء..

هاشم قاسم: أجاد نزيه الربط بين الفن والحرية، ووضع أزمة الإبداع العربي في أطارها الصحيح، وهو أطار التنفس الطبيعي

للفنان وللإنسان. فإذا لم يكن هناك شاعر يستطيع التعبير بحرية، فلا يستطيع أن يكتب القصيدة التي يريد.

وسأنطلق من كلمة قالها: إن دور الفنان في قصيدته هو الانتماء إلى مستقبل الإنسان العربي. هذه الكلمة صحيحة ولكني لا أفهم كيف يمكن بناء مستقبل الإنسان العربي والتطلع من خلال قصيدة غامضة، فيها غموض أصلي وبلاغي رهيب جداً. قصيدة شكلية تلعب على الشكل: أما تلعب على البياض، وأما تتحدث عن توزيع الأشكال وعن هندسية القصيدة، أو تحاول أن تعطي لما ذكرت أهمية كتابية، صفة الكتابة، أن هذه كتابة جديدة. . أو تركز هذه القصيدة على كتابة المفردة للمفردة بعينها. جمالية التفصيل الصغير على أساس أن هذا التفصيل هو المهم، وليس كنه أو مضمون القصيدة في الثقافة العامة، ومجراها في تحريك الركود والدفع إلى الأمام.

هنا النقطة الأساسية. هنا لا بد أن أشير إلى نمطين من القصيدة الحديثة: القصيدة الواعية التي تجرب وتستفيد من تجارب الآخرين، وهي قصيدة جيدة ومفيدة ومهمة (دون أن أذكر اسماء للدلالة على ذلك وهذا التيار موجود وله حضوره الثقافي)، وهناك قصيدة ثانية تقع في الشكلانية السطحية، وفي الغموض المبهم المقصود لأنها تخبىء ضعفاً في الموهبة وفي الكتابة أصلاً. هذا ما أريد التأكيد عليه.

نزيه خاطر: الم أشر إلى أنني من الذين يتبنون الشكلانية. إنني أتبنى ملاحظات هاشم قاسم، من حيث أن هناك في الحداثة تفاوتاً. ليس هناك نوع من التحزب للحداثة. هناك إنسان عربي حديث وغير مبدع، وهناك إنسان عربي حديث ومبدع. . البديل ليس حكماً، هو رجل النخبة، بالمعنى الإبداعي، لا بالمعنى الاجتماعي السياسي. ثالثاً هل أن الشعر لا يزال إلى الآن مرتبطاً بالقصيدة؟ ألم تتعقد

فنون العصر لدرجة أننا دخلنا في مرحلة بات فيها الشعر يذوب في تعابير أكثر ارتباطاً بإنسان العصر الذي هو مرتبط بشكل مباشر بالتكنولوجيا المتطورة جداً؟. عندما نتكلم عن الشعر نتكلم عنه ليس فقط من بداية القرن التاسع عشر إلى اليوم، ولكن بالنسبة إلى استمرارية النهضة في القرن الحادي والعشرين. عندما نرى ذلك نتساءل: ماذا سيكون دور الكتابة بعد مئة عام مثلاً؟ ماذا تكون علاقة الإنسان بالثقافة بعد عشرين سنة؟ الذين يعودون اليوم من بلدان عربية تستعمل التكنولوجيا الحديثة، يتكلمون عن شباب عربي مختلف كلياً، عن علاقة مختلفة بالوسائل التكنولوجية. ماذا سيكون تأثير الفيديو؟ هل الكلمة ستظل مرتبطة بالكتاب أم سترتبط أكثر فأكثر بالصورة المتحركة، وتندمج أكثر فأكثر بالموسيقى؟ إنها أسئلة مزعجة قد لا تقود إلى مكان، وإنما تصب على كل حال في خانة اختبار الشعر العربي الحديث.

هناك تجربة صارت في بيروت، رقص الجن لعادل فاخوري، التي وضعها في الموسيقى أحمد الزين، وأخرجها أدائياً، جسدياً، رئيف كرم. رأينا أن الشعر انتقل فجأة ليصبح حركة وأشارة وإيقاعاً طربياً بصرياً سمعياً.

إذن هناك عدة امكانات حضارية أمام الضمير العربي وأهمية الإنسان العربي اليوم أنه منفتح على الأمكانات، لم يعد سجين النظام الواحد، الصوت الواحد، السلطة الواحدة، كل ذلك لم يعد قائماً في العالم العربي. نحن اليوم منفتحون على الإنسان المضروب بمئة وخمسين مليون امكانية.

سمير صايغ: أظن أننا دخلنا الآن صلب المشكلة مع الملاحظات التي قال بها نزيه والتي قال بها هاشم.

على الأقل من وجهة نظري، إذا كان ثمة ثورة على القصيدة الكلاسيكية القديمة، فلم تكن هذه الثورة محصورة في شكل

القصيدة الكلاسيكية أي في شرطية بنائيتها الشعرية من أوزان ومن صياغة جمل. بل إذا كان لهذه الثورة معنى فهي أنها كانت تود أن تتجاوز الموقف الشعري ووظيفة الشعر ومعنى القصيدة الكلاسيكية، أي أن تتجاوز موقف المتنبي أو امرىء القيس أو أبو تمام أو ما إلى ذلك من شعراء نجلهم وهم مضيئون.

فإذن نحن الآن أمام مشكلة اسمها الشكل. عندما قامت الثورة على شكل القصيدة القديمة، كان من المفترض أن تقوم على موقفها الداخلي. إذا كان ثمة رؤية جديدة، ومضمون جديد، لا بد أن يكون هناك بالتالي شكل جديد. الذي حدث، (وهذا من جانب الملاحظات النقدية على القصيدة الحديثة والتي هي صلب المشكلة الآن)، أن الشكل فهم فهماً خاطئاً. لقد دار جدل طويل على مدى الزمان بين الشكل والمضمون، ووصلت جميع هذه النقاشات إلى صلة مقنعة نظرياً تقول إن الشكل يجب أن يتناسب مع المضمون. الشكل هو لباس والمضمون هو الجسد، ويجب أن يكون هذا الشكل متناسبا مع هذا الجسد. تلك هي الصيغة الكلاسيكية للجدل الذي قام بين الشكل والمضمون.

المشكلة هي أن الشكل منذ الثورة الثقافية الحديثة استقل كلغة قائمة بذاتها، غير منفصل عن المضمون كلياً، أي ليس عدواً للمضمون حتى نلقي المضمون ونقيم مكانه الشكل. إنما أخذ الشكل طرفاً يقابل الجوهر بدل المضمون. الجوهر يعني الرؤية الشاملة للشاعر وفهم الشاعر لنفسه وللعالم المحيط حوله ولما يود أن يقوله. لذلك هذا الشكل يتناسب مع الجوهر، مع الرؤية، وليس يتناسب مع المضمون. لقد قال امرؤ القيس بالحب، وقال المتنبي بالفخر. الجديد هو تجاوز الفخر والحب عند امرىء القيس، وليس قصيدة امرىء القيس العمودية أو قصيدة المتنبي العمودية.

هذا التباس يجب أن يفهم حتى نستطيع أن ندخل إلى القصيدة الحديثة ونميز بين قصيدة وحديثة.

من جهة ثانية، هذه الثورة هي في الأساس ثورة على السلطة بمفهومها البنيوي. القصيدة العمودية هي سلطة، الوزن سلطة، صياغة الجملة الشعرية سلطة، القافية سلطة. وإذا كنا نحن ما نزال نعتبر أن كل إبداع هو خلق، أي بروز من العدم إلى الحياة، فمعناه أيضاً هو التحرر. التحرر من سلطة الفهم وليس من سلطة الشكل. سلطة الشكل شيء حتمي عندما يتم التحرر من سلطة الفهم.

في القصيدة الحديثة، وهذا من جانب الانتقاء، وقعت هذه القصيدة تحت سلطة السياسة. أولاً وقعت تحت سلطة الشكل الذي هو عدو للمضمون، ومن ثم وقعت تحت سلطة السياسة في المطلق، بدل أن تكون القصيدة هي القصيدة المحررة، أو القصيدة الرؤيوية، أصبحت القصيدة التابعة للموقف السياسي وللموقف الاجتماعي، وبالتالي فقدت هذه القصيدة حداثتها، أي فقدت مغامرتها.

هاشم قاسم: إن الثورة التي قامت حول شكل القصيدة كانت ثورة من خارج الواقع ومن خارج نمو الخط الشعري العربي. كانت ثورة مستوردة، إن صح التعبير، ثورة قادمة من الخارج. ثم ركبنا هذه الثورة على القصيدة الحديثة. هذا هو الذي حدث عملياً. وإذا راجعنا قصائد كثيرة لشعراء من بلدان عربية عدة نجد أنهم جاؤوا بعناصر ثورتهم في القصيدة الحديثة من الخارج. هذا لا يعني أنه لم تنشأ أشكال ثورية وتجديدية في القصيدة العربية الحديثة كانت من داخل حركة الثقافة الشعرية العربية.

أما بالنسبة للكلام عن السلطة: إن الوزن سلطة، وأن القافية سلطة، وإن الموسيقى سلطة. هذا صحيح. لقد جاءت القصيدة

الحديثة لكي تتمرد ضد هذه السلطة الآخذة موقع الثبات والجمود والتقليد كي تقول اشياء جديدة. هذا صحيح. لكن بعض الشعر الحديث خرج من سلطة العمود وسلطة الوزن إلى سلطة الوقوع في الشكل الجامد.

سمير صايغ: هذا ما قلته أنا بالضبط.

هاشم قاسم: لقد خرجنا من عبادة شكل لندخل في عبادة شكل آخر. إن ما حدث هو أن قسماً كبيراً من الشعر الحديث وقع في الشكل الجاهز وكان هذا الشكل الجاهز هو النموذج الحديث، وهو الحداثة. ومن يخرج عنه فهو رجعي وكافر ومتخلف. عبادة أشكال. الشعر ليس أشكالاً. الشعر شعر. ليس له شكل محدد. أنت تكتب شعراً أو لا تكتب. والشكل هو اللباس الذي تأخذه القصيدة عملياً.

أريد أن أتحدث عن اتجاه آخر في القصيدة الحديثة هي القصيدة الأيديولوجية أو السياسية التي اعتبرت أن الشعر مكان لتصفية جميع الحسابات في الواقع السياسي والاجتماعي وغير ذلك.

نزيه خاطر: الحداثة إذا ارتبطت بالشكل فكما يرتبط الإنسان بزيه، بلباسه. الحداثة هي تعامل مع الإنسان، اختيار إنساني. الحداثة ليست في القصيدة، بل في فاعل الحداثة. إن الرجل العربي الحديث المنتمي إلى نهاية القرن العشرين والذي يحلم بمستقبل أفضل، هو المنتظر منه أن ينقذ القصيدة الحديثة.

هذا الكلام عن الحب في الشعر العربي القديم، من عمر بن أبي ربيعة إلى نزار قباني، ليس هذا الشعر في القصيدة بل في المرأة. المرأة التي كانت جالسة أو قابعة في نهاية الخيمة، أو في حرم الدار، هي غير المرأة التي تراها اليوم في «المايو» على البحر، أو في المقهى، أو على الرصيف، أو تقود سيارتها. إذن تعامل الشاعر مع هذه

المرأة تختلف عن تعامله مع المرأة القديمة، والحداثة هي في هذا الفعل الاجتماعي.

إذن لا شكلانية في الشعر. هناك شعراء غير حديثين يكتبون شكلاً حديثاً، يتعاملون مثل شخص يلبس «بلو جينز» بينما عقله متخلف. إن الكلام هو كلام عن المضمون، عن الضمير. إن القصيدة الحديثة هي هذا الاختبار الفردي الذاتي عن علاقة الإنسان بما حوله، ببيئته، وطرق التعامل معها. ولا شكلانية في ذلك ومن يقع في الشكلانية هو بلا شك خارج لعبة الحداثة. إن الوقوع في الشكلانية هو الاستقالة من الذات، بينما الحداثة هي العمل في الذات لتحرير الذات. لذلك ليست المسألة مسألة شكلانية، أنها غير مطروحة، وليس مطروحاً كون الشعر الحديث كله حديثاً. هناك أعلام، كما في الشعر العمودي. كل العرب كتبوا قصائد عمودية، وحتى اليوم ما زال اساتذة المدارس في القرى، يقفون في المناسبات ويلقون القصائد. ولكن ليس معنى هذا انهم كلهم امرؤ القيس أو المتنبي وهكذا في الحداثة.

إن فعل الحداثة هو مدخل إلى الاختمار الإنساني العربي في زمانه ومكانه، وليس خارج زمانه ومكانه، ولكن أن يتنبه إلى ما سيكون الغد، وألا يكون فاشلاً.

سمير صايغ: أريد أن أوضح بعض المشكلات في القصيدة العربية الحديثة بالذات. علينا أن نقول، وكلنا مقتنعون بذلك، أن القصيدة العربية الحديثة ليست قصيدة واحدة بل مجموعة قصائد وبالتالي هناك مجموعة من الشعراء، وإذا قلنا مجموعة من الشعراء، فهناك مجموعة من المفاهيم ومن الاقترابات من القصيدة الحديثة.

أبدأ بما اسميه فهماً خاطئاً للقيم الشعرية الحديثة التي يصر هاشم على تسميتها قيماً مستوردة والتي ارتأي أن نستعمل لها مصطلحاً آخر، وهو التفاعل الناتج عن الانفتاح الحضاري. فالشعر من هذه

الزاوية يختلف كثيراً عن الفعل السياسي أو عداء الحضارات من وجهة نظر سياسة. إن الزمن السياسي زمن حاد ومحدد، في حين أن الزمن الثقافي زمن ممدود وشبه دائري تقريباً، لا نستطيع أن نميز فيه الحدود تمييزاً واضحاً.

كانت القصيدة الكلاسيكية القديمة ذات إيقاع ونظام ظاهري، موسيقي أذني، وعندما نقول إن ثمة إيقاعاً داخلياً للقصيدة الحديثة، أو موسيقى داخلية، فهو إيقاع وموسيقى، الحالة التي يمر بها الشاعر، أي حالة متماسكة مترابطة متناسقة، تترابط، تعلو، تنخفض.

نزيه خاطر: ألا يظن سمير أن القصيدة التراثية هي أيضاً خاضعة لحالة الشاعر؟ هل الإيقاع في قصيدة المتنبي كالإيقاع في قصيدة ابن الرومي؟ إن الموسيقى ليست قضية حالة. إن الإبداع مرتبط دائماً بأزمة ذاتية. الشعر هو أزمة وهو شعر لأنه أزمة. أزمة بالمعنى الجميل لا بمعنى أن الشعر في أزمة. لا شعر إذا لم يكن هناك أزمة إنسان أصلاً.

إن القصيدة العربية بضميرها، بصدى التراث فيها. إن بعض الذين يكتبون القصيدة الحديثة يذكرون بنهج البلاغة لعلي ابن أبي طالب أو حتى ببعض السجع القرآني. إن العلاقة مع الغرب حتمية. حياتنا كلها من السياسي إلى الاجتماعي إلى الفردي مرتبطة بشكل ما بالعالم، بالكون، وخاصة إذا كان أحدنا منتمياً إلى بيروت، لا إلى مدينة عربية أكثر تراثية، لهذا يجب في رأيي البحث عن الأصالة في الحداثة وتنميتها، مع العلم أن هناك تأثيرات غربية مضافة إليها، ولكن هذه التأثيرات الغربية ستسقط حتماً لأن كل شيء يضاف يبدأ بالسقوط فيها بعد.

هاشم قاسم: قال سمير إننا نعيش أزمة سياسية ولا نستطيع أن نفصل بين المواقع السياسية بينما الثقافة فعل دائري منفصل عن

الحالة السياسية. أنا لا آخذ بهذا الكلام ولا أوافق عليه، واعتبر هذا الفصل فصلاً شكلياً أكثر منه فصلاً موضوعياً وحقيقياً لأن العالم والحياة والبشر يترابطون بشكل تفاعلي دقيق، سواء كان هذا الشكل سلبياً أو إيجابياً. من هنا لا أستطيع أن أفصل القصيدة العربية الحديثة عن القصيدة الأوروبية أو الأميركية الحديثة.

أريد أن أؤكد على نقطة مهمة جداً. إنني لم اسم القصيدة العربية الحديثة بأنها قصيدة مستوردة لبعض عناصرها وأشكالها من القصيدة الغربية. إن هذه القصيدة العربية الحديثة في رأيي لم تتحمل الأشكال والعناصر التحديثية التي أدخلت إليها. لا تستطيع أن تحملها، لأنها ليست ابنة هذا الواقع.

أنا مع التجديد ومع التفاعل الثقافي ومع التواصل إلى أبعد الحدود، ولكنني ضد المسخ والتقليد. هناك فرق بين المسخ والإبداع. بينٌ أن تكون مبدعاً في خصوصيتك وانطلاقاً من ذاتك الفردية كفعل حرية، أو كمجموعة بشرية تعبر عن حالها بحضور. ليس لك أدنى أهمية إذا فعلت كما فعل الشاعر الفرنسي. إنها قصيدته لا قصيدتك. أنت لك أهميتك عندما تكتب قصيدتك. أنت بهوية قصيدتك في الواجهة السياسية العالمية لا بحضورك الذي يشبه حضور الأميركي أو الروس أو الفرنسي. أنت تتميز بخصوصية شكلك، بخصوصية طرحك وخصوصية النبض والاعصاب التي تنسج منها قصيدتك.

فلا فصل إذن بينُ السياسة كهواء تتنفس فيه الثقافة وتفعل فيه.

إنني لا أفهم أن يصدر ديوان شعر اليوم يكتب على طريقة الصوفية أو متأثر باللغة التي أسستها الصوفية. هذا تقليد لأن هذا الشاعر يعود إلى الماضي ليقلد شكلاً أو عصباً فيه..

نزيه خاطر: الا تعتبر أن العربي المعاصر يمكن ان يكون متصوفاً؟

هاشم قاسم: أنا أقصد تقليد القديم، وضعت ذلك تحت عنوان التقليد، لا تحت أي عنوان آخر.

فالشعر لحديث في جزء منه يعتمد على الصورة، كما كان البيت الشعري هو المدماك الأساسي في القصيدة الكلاسيكية، الآن حلت الصورة في القصيدة العربية الحديثة محل البيت. أكثر الشعراء الحديثين يصبون اهتمامهم على ابتداع الصورة الشعرية الجميلة التي تشد وتجذب.

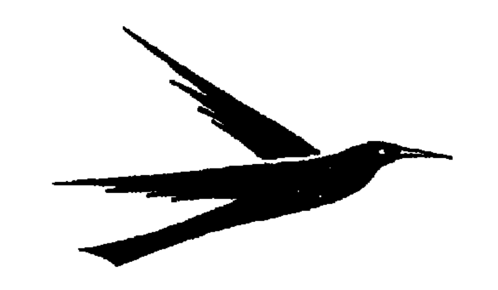
إنه ليس موقفاً رؤيوياً وشاملاً للعالم بل موقف مجتزأ وفردي. إنه موقف وصولي لا موقف رؤيوي متجدد.

نزيه خاطر: المأزق هو صحة القصيدة العربية الحديثة.

سمير صايغ: الحداثة الشعرية تسعى لأن تصالح بين الأنا العربية والأنا العربية، وأن تتماثل مع الأنا العربية والأنا الأخرى.

هاشم قاسم: في الحقيقة أن مأزق القصيدة العربية هو مأزق الإنسان العربي..

مطابع الشروق
بيروت: ص.ب: ٨٠٦٤ - هاتف: ٣١٥٨٥٩ - ٣١٥١٠١ - برقيا: داشروق - تلكس: SHOROK 20175 LE
القاهرة: ١٦ شارع جواد حسني - هاتف: ٧٧٤٨١٤ - ٧٧٤٥٧٨ - برقيا: شروق - تلكس: 93091 SHROK UN



يتألف هذا الكتاب من قسمين رئيسيين: الأول تدور أبحاثه حول قضايا ومشاكل الشعر العربي الحديث، والثاني عبارة عن محاورات حول الشعر مع شعراء ونقاد من عدة أقطار عربية، ومن مذاهب فكرية وأدبية مختلفة.

في أبحاثه يفرّق هذا الكتاب بين حداثتين شعريتين: حداثة زائفة هاربة من ذاتها ومن التاريخ ومن مفهوم الحداثة ذاته، وحداثة سوية أصيلة منطلقة من ذاتها، محافظة على خصوصيتها، وأمينة لروح الشعر ولروح العصر في الوقت نفسه.

وهو يتضمن في قسمه الثاني حوارات حول الشعر مع نخبة من الشعراء والنقاد:

□ من مصر صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي وأمل دنقل، والحواران اللذان أجريا مع صلاح عبد الصبور وأمل دنقل كانا الحوارين الأخيرين قبل موتهما المأساوي.

□ من العراق نازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي وشفيق الكمالي وعبد الرزاق عبد الواحد وسامي مهدي.

□ من سورية بدوي الجبل ونزار قباني ونذير العظمة.

□ من لبنان خليل حاوي ويوسف الخال وانسي الحاج وحسين مروة وميشال سليمان وجوزف نجيم ومحمد علي شمس الدين وسليم بركات وعباس بيضون ونزيه خاطر وسمير صايغ وهاشم قاسم.

□ من فلسطين إحسان عباس وجبرا ابراهيم جبرا وخالد علي

□ من ليبيا محمد الفيتوري.

□ ومن اليمن عبد العزيز المقالح.

والكتاب يؤلف وثيقة هامة من وثائق الشعر العربي في هذه المرحلة، إن لم يكن الملف الكامل للشعر العربي الحديث.